
베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회 자료집

 한국문화예술위원회

한국근현대미술사학회
Association of Korean Modern & Contemporary Art History

목 차

| 1부 | 비엔날레의 지속가능성 (사회: 유혜종, 서울과기대)

1. 세계화와 비서구권 비엔날레의 탄생, 그리고 한국 현대미술의 국제화 1
(우정아, 포항공대)
2. 평평하지 않은 세계 : 글로벌과 로컬 사이의 비엔날레 10
(박소현, 서울과기대)
3. 베니스비엔날레의 지속가능성과 탈/국가적 지향 : 한국관 전시의 역사, 전망, 모색 .. 17
(장선희, 홍익대)

| 2부 | 베니스비엔날레 한국관 (사회: 유병은, 베니스비엔날레TF)

1. 베니스비엔날레 한국관 : 지속가능성과 건축가의 개입 29
(전진영, 명지대)
2. 베니스비엔날레 한국관 설립과 백남준의 역할 :
코스모폴리탄의 국제성 이식과 지평의 확장 35
(박남희, 백남준아트센터)
3. 사후적 읽기의 아카이브: 베니스비엔날레 한국관 아카이브·인터뷰 기록 54
(김금미, 백남준문화재단)

□ 행사개요

- 학술회명 : 비엔날레의 지속가능성과 한국미술 국제화
- 베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회
- 행사일자 : 2024. 3. 30(토), 오후 1:00~6:00
- 행사장소 : 예술가의 집 3층 다목적홀
- 공동주최/주관 : 한국문화예술위원회, 한국근현대미술사학회

□ 행사진행(안)

시간	내용	
1:00~1:10	· 개회사 및 인사 말씀 - 신수경 (한국근현대미술사학회장), 임근혜 (아르코미술관장)	
 1부 비엔날레의 지속가능성 (사회: 유혜중, 서울과기대)		
1:10~1:40	· 세계화와 비서구권 비엔날레의 탄생, 그리고 한국 현대미술의 국제화	우정아 (포항공대)
1:40~2:10	· 평평하지 않은 세계 : 글로벌과 로컬 사이의 비엔날레	박소현 (서울과기대)
2:10~2:40	· 베니스비엔날레의 지속가능성과 탈/국가적 지향 : 한국관 전시의 역사, 전망, 모색	장선희 (홍익대)
2:40~3:00	· 휴식	-
 2부 베니스비엔날레 한국관 (사회: 유병은, 베니스비엔날레TF)		
3:00~3:30	· 베니스비엔날레 한국관 : 지속가능성과 건축가의 개입	전진영 (명지대)
3:30~4:00	· 베니스비엔날레 한국관 설립과 백남준의 역할	박남희 (백남준아트센터)
4:00~4:30	· 사후적 읽기의 아카이브: 베니스비엔날레 한국관 아카이브/인터뷰 기록 * 온라인 줌(zoom) 참여	김금미 (백남준문화재단)
4:30~4:50	· 휴식	-
 3부 종합토론		
4:50~6:00	· 좌장(정무정, 덕성여대), 토론장(임근혜, 아르코미술관)	

베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회 자료집

1부

비엔날레의 지속가능성

사회 : 유혜종, 서울과기대 교수

세계화와 비서구권 비엔날레의 탄생, 그리고 한국 현대미술의 국제화

- 우정아 (포항공과대 교수) -

1.

2024년 3월 20일 파리의 부르스드코메르스 피노 컬렉션에서 기획전 <흐르는 대로의 세상>을 개막하면서 ‘카르트 블랑슈’ 프로젝트 작가로 선정된 김수자의 <호흡>이 공개됐다. 김수자는 주전시장의 돛천장을 마주한 바닥 전체를 거울로 뒤덮어 전시장을 마치 거대한 구체(球體)처럼 경험할 수 있게 했다. 다가올 4월 17일에는 미국 워싱턴 DC 스미스소니언 국립 아시아미술관에 서도호의 <공인들>이 설치된다. 2001년 베니스 비엔날레 한국관에서 선보이기도 했던 <공인들>은 국립 아시아미술관의 100주년 기념비를 받들고 있는 주춧돌 형태로 제작된다. 이 미술관 건물 앞에 조형물이 설치되는 것은 30년 만에 처음이라고 전해졌다. 한편 이불은 지난해 말 뉴욕 메트로폴리탄 박물관의 컨템퍼러리 커미션 아티스트로 선정됐다. 이불의 작품 네 점은 올 9월에 메트로폴리탄의 주 출입구인 5번가 파사드에 설치, 공개될 예정이다.

이처럼 2024년 한 해만 한정해 살펴도 현재 ‘한국 미술가’ 중 가장 ‘국제적’인 작가를 꼽는다면 별다른 이견 없이 김수자, 서도호, 이불이 떠오를 것이다. 이들은 모두 베니스 비엔날레, 그 중에서도 특히 하랄트 제만과 인연이 깊다. 제만은 1997년 리옹 비엔날레에 이불의 <화엄>을 선보인 다음 1999년 제48회 베니스 비엔날레 총감독으로 새롭게 시작한 주전시 아페르투토(dAPER Tutto)에 이불을 초청했다. 이불은 그해 커미셔너 송미숙이 기획한 한국관 전시에서 최초의 여성 작가로 노상균과 함께 선정되어 주전시와 국가관에서 동시에 작품을 전시하면서 특별상을 수상하는 영예를 누렸다. 김수자 또한 1999년 아페르투토에 초청 받아 <보파리 트럭>을 설치했는데, 뒤에서 논의하겠으나, 여기서 공간에 거울을 설치하는 시도를 처음 하게 됐다. 제만은 이례적으로 다음 회 2001년에도 제49회 베니스 비엔날레의 총감독을 연이어 맡으면서 서도호를 이탈리아 국가관에 마련한 주전시

초청했고, 서도호 또한 커미셔너 박경미가 기획한 한국관 전시에 마이클 주와 함께 참여하면서 이불에 이어 주전시와 한국관 양측에 작품을 전시하게 됐다.

1990년대에 이미 현대미술의 전설이었던 제만은 1997년 제2회 광주 비엔날레에 이례적으로 큐레이터 다섯명 중 하나로 참여하면서 한국미술에 대한 각별한 관심과 지지를 드러낸 바 있다. 요컨대 20세기 말, 밀레니엄의 전환기를 맞은 베니스 비엔날레에 ‘세계화’ 담론을 적극적으로 도입하고, ‘비서구권 비엔날레’로서 광주의 위상을 국제적으로 공고히 하며, 동시에 한국미술의 국제화 (혹은 한국 미술가들의 국제적인 진출)을 논할 때 그 핵심에 제만이 있었다고 해도 과언이 아니다. 1995년 이후, 광주비엔날레와 베니스 비엔날레의 한국관은 수많은 미술가들이 세계 무대로 도약할 수 있는 제도적 발판이 되어 왔다. 그러나 수십년이 지난 지금도 여전히 김수자, 서도호, 이불의 국제적 활동이 독보적인 것은 우연이 아닐 것이다. 본 발표에서는 베니스 비엔날레의 구조 변화가 세계화를 둘러싼 미술계의 담론에 미친 영향이나 ‘비서구권 비엔날레’가 가진 정치적 함의, 그리고 한국현대미술의 국제화라는 대단히 광범위한 주제를 다각도로 논의하기 위한 하나의 미시적인 방책으로 하랄트 제만의 활동과 세계화에 대한 개념 및 미술관(美術觀)을 간략히 살펴보고자 한다.

2.

1997년 1월 23일 이불은 일본 작가 치에 마쓰이와 함께 뉴욕 근대미술관(이하 ‘모마’)에서 동시대 미술의 최신 동향을 소개하기 위해 시작한 ‘프로젝트 시리즈’에서 2인전을 열었다. 모마는 “아시아의 두 여성 작가”에 대해 “전통적 가치와 근대화의 영향이 충돌하는 현대 아시아 사회를 탐구하기 위해 비상한 재료들을 광범위하게 사용해 강렬하면서도 위험한 작품”을 보여준다고 소개했다. 전시작으로 낱생선을 구슬로 장식하고 지퍼백에 넣어 전시 기간 중 부패하도록 방치하는 이불의 <장엄한 광채 (화엄)>를 선정한 데 대해 미술관은 악취를 피해갈 수 없을 것이며 따라서 “아름다움은 순간적”이라는 메시지가 명확할 것이라고 명시했지만 실제로 냉장고 문제로 악취가 나자마자 작가의 동의 없이 작품을 무단 철거해 물의를 빚었다. 철거 이후 뉴욕주 창고에 보관 중이던 냉장고는 바로 프랑스 리옹으로 운송됐다. 1996년, 이미 광주 비엔날레를 위해 한국을 방문했다가 이불의 스튜디오에 방문했던 제만은 철거 사태 이전에 1997년으로 예정된 리옹 비엔날레에 모마의 작품들을

그대로 전시할 계획을 갖고 있었다. 이렇게 권위 있는 미술관에 용납될 수 없었던 ‘악취’는 비엔날레라는 일시적 공간에 수용됐다. 당시 4회를 맞은 리옹 비엔날레에서 처음 단독 커미셔너로 초청된 제만은 <타자들(L’Autre)>이라는 제목으로 유토피아가 실패한 서구의 근대적 기획이었다면, 비서구권의 다국적 ‘타자들’의 작품을 통해 이동과 혼성을 지향하는 역설적 유토피아의 낙관적 전망을 보여주고자 했다. 이불의 작품은 완벽한 ‘타자’였다. 눈(目)의 전당 미술관에 피할 수 없는 냄새를 퍼뜨리고, 아름다움과 생명력을 날 것의 상태로 보여줬던 싱싱한 생선들이 눈 앞에서 부패해 허물어지는 작품이 한국이라는 낯선 땅에서 도래한 젊은 여성 미술사의 손에서 만들어 졌던 것. 이처럼 낯설고 기이한 타자들의 아방가르드를 선보일 때 제만은 도입부에 요셉 보이스를 배치하면서 그 뒤로 여러 차원의 경계를 초월하는 ‘유토피아’의 대안을 제시하고자 했다. 여기서 핵심으로 떠오른 작가군은 이불을 비롯한 동아시아 작가들, 특히 다수의 중국 현대미술가들이었다 (Xingwei Wang, Yihui Xu, An Hong, Pu Jie, Feng Mengbo, Peili Zhang, Chen Zhen).

아시아권 작가들에 대한 제만의 적극적인 지지는 1999년 베니스 비엔날레의 <아페르투토>로 이어졌다. 제만은 1980년 아킬레 보니토 올리바와 함께 베니스 비엔날레에 ‘개방’을 뜻하는 <아페르토(APERTO)>를 마련, 그 전까지 이탈리아 국적의 기획자가 유명 작가 위주로 전시를 구성해 선보이고, 그 외 국가관 전시 또한 이미 명성을 얻은 대표적인 작가들을 초청해 주목을 받던 관행을 깨고, 국적 불문의 신진 작가들을 널리 소개하는 장을 열었다. <아페르토>를 위해 근대 이전까지 베니스의 대표적인 산업 생산 지구였던 아르세날레가 전시장으로 활용됐는데, 1999년 근 20년 만에 단독 기획자로 베니스에 되돌아온 제만은 <아페르토>의 규모를 키워 “모두에게 열린” <아페르투토>를 기획하고 이탈리아 국가관과 더불어 다시 아르세날레 외 여러 공간을 활용했다. 전근대적인 공업과 생산의 공간이라는 역사적 특정성과 함께 아르세날레는 제만에게 정치적으로는 국가주의, 미술적으로는 화이트큐브를 대변하는 자르디니에 대항하는 장소였다 (참고로 제만은 당시 베니스 비엔날레 역사상 두 번째 비이탈리아인 총감독이었다). <아페르투토>는 “젊은 작가”를 강조했다. <아페르토>의 연장선답게 참여작가 102명 중 2/3가 1960년 이후 출생 (당시 40세 미만)이었고, 25퍼센트가 여성이었으며, 20퍼센트는 중국 작가 (중국 작가는 모두 남성)였다. 베니스 비엔날레를 “모두에게 개방한다”는 말은 구체적으로는 젊거나 여성이거나 아시아 작가들의 참여로 구현됐다.

이불은 <화엄>과 <사이보그>를 제만의 <아페르투토>에 전시하고 노래방 캡슐인 <영원히 살리라(Live Forever)>는 한국관에 설치했다. 마치 우주전쟁조차 끝나고 인류의 역사가 종말을 맞은 이후의 세계를 보여주듯, 쇠락한 건물 안, 천장에 매달린 창백한 이불의 백색 실리콘 사이보그들은 섬뜩하면서도 아름다웠다. 제만은 1997년 당시 이불이 기획중이던 <사이보그>에 지속적인 관심을 보였고, <노래방>을 한국관으로 보내더라도 <사이보그>만은 반드시 주전시네 넣고자 했다. 그는 관객들이 가까이 접근할 수 없고 다만 멀리서 볼 수만 있는 공간으로 아르세날레의 유류탱크 자리를 <사이보그>의 공간으로 지정했다. 제만에게 공간이란 작품의 “물질적, 영적 그릇”으로서, 특히 설치에 있어 가장 치밀하게 의식해 왔다. 그는 경계 없는 수평적 공간으로서 아르세날레에서 모든 작품들이 “숨 쉴 공간”을 갖게 될 것이며, 따라서 참여 작가들은 실제로 “전시실 하나를 장악할 수 있어야 한다”고 강조했다.

김수자의 <보따리 트럭>은 아르세날레의 코르더리 마지막 코너에 거울을 설치하고 이를 마주보는 방향으로 전시됐다. <보따리 트럭>은 1997년 <떠도는 도시들: 보따리 트럭 2727킬로미터>에서 시작해 트럭에 보따리를 가득 싣고 작가가 그 위에 올라탄 채 여러 도시를 이동하는 퍼포먼스의 연장선에서 트럭과 비디오를 함께 보여주는 방식이었다. 그러나 베니스에서 기존 전시와 달리 제한된 공간 안에 트럭만 설치해야 하는 상황이 되자, 김수자는 트럭이 “궤매고/ 싸매고/ 자리를 찾았다가 옮기는 개념을 통해, 우리가 출발했다가 도착하는 그 장소를 그리고/ 포착하고/ 질문하는 내 퍼포먼스의 하나의 매체이지, 독립적인 하나의 조각이 아니다”라고 강조하며 차선책으로 거울을 제안했다. 기둥과 아치가 반복되는 긴 복도 형태의 코르더리의 끝에 위치한 트럭 전시 장소 앞 벽면 전체에 거울을 설치하면 “한 면에 코르더리의 전체 공간을 싸맬 수” 있으며 무엇보다도 “공간의 ‘거리,’ 기둥의 ‘반복,’ 그리고 입구의 ‘시퀀스’와 끝에서 끝까지 300미터에 달하는 거리를 ‘접근’하는 관객들을 포괄한 그 공간의 핵심을 마주할 수 있게 할 것”이라고 설명했다. 김수자는 공간을 바느질한다는 개념에서 기둥이 늘어선 벽면이 바늘과 천의 은유가 될 수 있다고 봤다. 1999년 베니스 비엔날레에서 김수자의 <보따리 트럭>은 특히 1998년 3월에 시작된 코소보 사태와 그로 인해 발생한 수십만명의 난민에 바치는 작품이 됐다. 이동과 이주를 상징하는 ‘보따리’를 트럭에 싣고 전국을 누비며 운행하는 비디오 영상과 트럭은 맥락에 따라 개인사의 기억이 될 수도 있지만, 이처럼 맥락에 따라 전쟁과 정치적 비극을 기념하는

추도의 매체가 될 수도 있었다. 전쟁이나 재난의 뒤에는 필연적으로 살던 곳을 떠나, 안전한 울타리를 넘어, 낯선 타지로 이동해야 하는 위험이 따르는 것이다.

서도호는 2001년 제49회 베니스 비엔날레 주전시 <인류의 지평(Plateau of Humankind)>과 한국관에 동시에 참여하면서, 주전시에는 <Floor>와 <Who Am We>를 설치했고, 한국관에는 외부에 <The Public Figures>을, 전시실 내부에는 <Some/One>을 선보였다. 제만은 <인류의 지평>을 통해 1955년, 즉 2차 세계대전 이후 인류의 보편적 연대를 추구했던 에드워드 스타이켄이 기획해 전지구적 호응을 얻었던 사진전 <인간 가족(The Family of Man)>을 소환했다. 제만은 밀레니엄의 전환기에 베니스 비엔날레가 한국은 물론, 중국, 남미, 그리고 구 동구권과 같은 “새로운 국가들”로부터 널리 알려지지 않은 미술가들을 환대하는 “평등주의적” 공간이 되어야 한다고 봤다. 결과적으로 서도호의 작품은 비엔날레의 국가관 체계가 갖고 있는 암묵적인 국가주의와 주전시를 통해 제만이 표방하고자 했던 유토피아적, 탈국적의 대안 체제 사이의 미묘한 관계를 드러내게 됐다. 한국관의 <Some/One>이 신원식별용 군번줄을 이어 속이 빈 갑옷 형태의 조형물이었다면 주전시의 <Floor>에서는 관객들이 수없이 많은 작은 군중들이 두 팔을 높이 들어 떠받들고 있는 두꺼운 유리 바닥을 밟고 걸어야 하는 설치작업이었다. <Some/One>과 <Floor> 사이에서 관객들은 필연적으로 억압적이고 폭력적인 권력 아래 무기력한 군중의 하나가 되기도 하고, 익명의 군중들이 떠받들어 지탱해 주는 하나의 특정한 개인이 되기도 한다. 군중과 개인, 기념비와 반기념비 사이의 변증법은 이후 서도호가 미국 노스캐롤라이나 주립대학의 커미션으로 과거 노예들의 희생을 기리는 <찬양받지 못한 기념비>를 만들게 된 것처럼, 더 이상 특정 국가나 민족의 문제에 국한되지 않는 보편적 문제의식으로 확장되는 계기가 됐다.

이처럼 확고한 주제와 기획 의도를 갖고 주전시에 전세계의 이목을 집중시킨 제만의 존재감은 결과적으로 그 이전까지 다소 안일하게 조직됐던 국가관 전시의 기획력 또한 제고하는 결과를 낳았다. 그러나 ‘세계화(globalization)’라는 유행어에 대한 제만의 대답은 의외로 단순했다: “전시에서 ‘세계화’란 유럽과 미국의 주도권을 와해하는 것이다. 그러나 사실 뉴욕 중심의 미국 헤게모니란 더 이상 존재하지 않는데, 미국의 중심은 이미 뉴욕에서 로스앤젤레스로 이동했고, 덴마크나 스웨덴 같은 다른 나라들이 부상하고 있다. 그러나 우리가 예술을 이야기하는 한, 각각의 미술가들은 개별적으로 살펴봐야 한다... 오늘날의 미

술은 기본적으로는 노매딕하지만, 그렇다고 지역적 정체성이 없다는 뜻은 아니다. 그럼에도 오늘날에는 볼로냐의 방 하나에 들어 앉아 항상 같은 그림만을 그리는 [조르조] 모란디 같은 작가는 존재할 수 없을 것이다.”

3.

1993년 베니스 비엔날레의 총감독을 맡아 <예술의 방위>를 기획했던 아킬레 보니토 올리바는 한국 일간지 기자와의 인터뷰에서 전시 주제를 설명하면서 이례적으로 대규모인 60여개국의 작가들을 선보일 것이라며 “예술이란 서로 다른 사회들이 문화를 통해 화합을 이루는 장”이며 “예술이 더 이상 지명이나 나라의 국명에 따라 지리적으로 한정지워질 수 없다”고 강조했다. 이어서 기자가 베니스에 독립된 한국 국가관이 없는 것을 언급하며 자국관을 갖기 위한 방안을 물었다. 보니토 올리바는 한국의 미술계가 “한국적 주체성과 정체성을 찾으려는 노력”을 강하게 하고 있다며 “고유 문화의 주체성을 지키는 것은 중요”하기 때문에 “자국관 배정의 필요성이 인정될 만하다”고 대답했다. 과연 “나라명에 따라 지리적으로 한정될 수 없는 예술”과 “고유 문화의 주체성을 지키는 것”이 한 공간에서 가능할 것인가. 베니스 비엔날레와 비엔날레의 한국관과 광주 비엔날레의 지속적인 갈등은 항상 이 지점에 머물렀다.

1993년 백남준은 한스 하케와 함께 독일관 대표 작가로 선정되어 <마르코폴로>를 비롯한 로봇 설치작들을 대거 선보이고 국가관 황금사자상을 받았고, 여세를 몰아 베니스 비엔날레 한국관 유치에 총력을 기울여 성과를 얻었다. “마르코폴로”는 마침내 1995년 문을 연 한국관 작가로 선정된 곽훈의 퍼포먼스 제목에도 등장하게 된다 (<겉과 소리 - 마르코폴로가 동양에서 가져가지 못했던 것>). 이처럼 베니스 비엔날레의 특이점은 “제국”의 지위를 가진 주전시를 유지하면서 동시에 “국가”의 정체성을 보장하는 국가관 제도를 양립시키는 데서 온다. 광주 비엔날레를 ‘비서구권 비엔날레’라고 정의하면, 그 순간부터 광주는 서구 중심적인 문화의 지형에 어떤 방식으로든 개입과 중재, 비판과 수정, 반항과 도전을 하되, 서구에서도 성공적일 의무를 자처하게 된다. 그 가운데 가장 세계적인 한국의 미술가들은 “마르코폴로”의 후예들이 됐다. 이들은 한국도, 세계 어느 곳도 아니라, 오직 이동과 혼성, 탈경계와 탈국경으로 확고한 정체성을 부여 받는 역설적인 지표로 부상했다.

담론으로서의 ‘세계화’는 2001년 9월 11일 미국의 심장부를 겨냥했던 9/11 테러와 2008년 세계 금융 위기 이후 극적으로 가라앉았다. 이동과 혼성은 더 이상 새로운 밀레니엄의 이상적 정체성이 될 수 없었고, 탈경계와 탈국경은 폭력과 재앙에 노출된 채 위태로운 모험을 해야 하는 취약한 개인들의 최후의 선택지가 됐다. 김수자와 서도호, 이불의 작품을 세계화에의 열망이 사그라든 뒤 돌아봤을 때 사실은 그들의 작품은 어떤 방식으로든 공동체가 열망하는 유토피아적 전망을 뚜렷하게 보여주지 않았고, 국가주의의 폭력성을 단편적으로 비판하지도 않았으며, 그렇다고 위태로운 개인의 불안정한 탈위의 상태를 비판하기만 한 것도 아니었다는 걸 깨닫게 됐다. 제만이 말했던 바, 그들의 작품은 그저 대단히 “개별적”이었다.

평평하지 않은 세계 : 글로벌과 로컬 사이의 비엔날레

- 박소현 (서울과기대 교수) -

1. 비엔날레 비평을 돌아보며

2008년 글로벌 금융위기와 때를 같이 해 발간된 책에서 심상용은 “우리의 미술을 글로벌 세력에 위임할 것인가”라는 질문을 던졌다. 그는 서유럽과 북미를 ‘글로벌 스탠다드’로 삼은 “다국적 박람회(Expo) 비즈니스의 일환”인 비엔날레가 한국과 같은 “서구화된 제3 세계 비서구권역 사회” 또는 “문예적 개발도상국”에게는 “문화예술의 취약한 기반과 흔들리는 정체성, 그리고 세계화에 대한 과도한 열망의 반영”으로 기능하여, “서구의 메이저 비엔날레를 복제-재생산하는 것이 마치 대단한 문화적 진보라도 되는 양 착각하는 악습이 관례로 자리 잡았다”고 신랄하게 비판했다. 이는 대규모의 글로벌 비엔날레가 세계 각 지역의 미술활동과 그 구조를 새로운 글로벌 경제체제로 재편하는 데 결정적 역할을 하고, “신자유주의와 포스트 마켓 이데올로기의 고도의 담지체 역할”을 함으로써, 지역의 자생적 미술활동 및 그 소통을 무력화하거나 파괴하는 사태에 대한 문제제기였다.

이준 역시 세계 각지에서 급증한 국제적 비엔날레 체제가 “소수의 지배계급이나 서구권의 주류비엔날레를 중심으로 권력집단화되고 있으며 미술비평을 포함하여 미술시장에까지 막대한 영향력을 행사”하고, “비엔날레를 개최하는 해당 국가와 도시들은 신자유주의로 표상되는 글로벌 체제 속에서 문화경쟁력과 도시마케팅, 문화관광과 홍보, 문화산업적인 측면을 갈수록 강화”하고 있음을 문제화했다. 그는 서구권 주류비엔날레가 세계 자본주의 질서의 새로운 게임의 규칙을 강제하는 속에서, 비서구권 비엔날레가 어떻게 새로운 지역성(locality)을 창출하고 국제적인 발언권을 획득할 것인지에 대한 반성을 촉구했다.

한편, 김영호는 비엔날레를 문화적 소통의 미디어, 특히 “미디어 정보 사회 혹은 문화의 시대”인 현재에 “하나의 지배적인 이데올로기적 국가 장치”로 규정했다. 그가 보기에 “비엔날레가 이데올로기를 생산해 내는 발전소”이고 이 발전소를 가동시키는 이데올로기의 창조자이자 전도사이자 문화권력의 핵심은 비엔날레 큐레이터로서, “반미학적 작품 경향

이나 전시 활동을 통해 이데올로기를 생산”한다. 그 결과, 미술적 담론이 점차 사라지고 인종, 종교, 권력, 이민, 폭력, 죽음, 상징 등에 관한 담론 형성, 탈중심, 복합문화주의, 글로벌리즘, 신자유주의 등 이데올로기의 생산·전파가 비엔날레의 본령이 된 상황을 비판적으로 논하는데, 이를 서구의 문화 패권주의의 연장에 있다고 보기 때문이다. 나아가 김영호는 비엔날레의 역할이 애초에 그 원조격인 베니스비엔날레부터 ‘정치적’이었음을 지적하고, 냉전 종식 및 비서구권 지역의 부상으로 특징지어지는 1989년을 분기점 삼아 그 이전과 이후를 “모더니즘 시대의 비엔날레”와 “세계화(globalization) 시대의 비엔날레”로 구분했다. 특히 후자의 경우, 아시아지역 비엔날레가 증가하면서 비엔날레를 둘러싸고 중심주의와 패권주의, 탈중심주의와 복합문화주의, 글로벌리즘과 신자유주의 등의 이데올로기와 자국의 문화 정체성에 대한 논의가 두드러지고, “냉전체제 붕괴 이후 세계를 획일적으로 재편한 글로벌 자본주의와 신자유주의 체제”에 대한 비판적 이론에도 공명하면서 각국의 정치·사회적 이슈를 화두로 삼아 토론과 논쟁을 시도하는 각축장이 되었음을 문제적으로 지적했다.

이러한 김영호의 논의를 계승해 서희주는 비엔날레가 본원적으로 정치적임을 확인하면서도 비엔날레의 문화정치가 설립 목적뿐 아니라 전시 주제에서 “예술적 담론이 형성될 여지조차 없도록” 하는 점을 문제 삼았다. 따라서 그는 비엔날레가 각국의 문화정치적 전략이나 문화 헤게모니 장악을 위한 경쟁 등에서 벗어나 동시대성을 제시하고 동시대적 삶에 대한 다양한 시각을 발언하고 논쟁하고 사고하는 국제적인 미술 전시회가 되어야 하며, 이런 역할을 통해 우리 시대의 예술적 담론 및 미학적 가치를 생산 또는 회복해야 한다고 주장한다. 그가 제안하는 이상적인 비엔날레는 다양한 예술 담론을 중심으로 “국가권력과 자본에서 벗어난 순수한 예술의 축제”가 되는 것이었다.

반면, 안소현은 비엔날레의 정치성을 2000년대 이후 “예술을 전시할 뿐만 아니라 현재의 사회적, 정치적 이슈에 개입하는 컨퍼런스와 실험실 형식을 겸비한 담론적 전시”로의 전환, 비서구 예술을 국제적인 동시대 미술의 맥락에서 포착함으로써 서구 중심의 현대미술을 비판적으로 성찰하는 탈식민주의 큐레이팅, 그리고 제도 내부의 새로운 실험을 목표로 하는 ‘신제도주의’ 큐레이터십의 확산 등을 통해 다시금 검토한다. 그에 따르면, 이러한 시도는 정치적 주제의 작품들로 정치적 전시를 만드는 대신, 다양한 지역 출신의 작가들을

참여시키는 방식으로 기획자의 ‘정치적 올바름’을 전시하는 데 치중함으로써 비판을 초래했다. 2010년대에는 글로벌 경제위기 속에서 신자유주의에 대한 저항운동이 확산하면서 일부 비엔날레 기획자들이 현실 위기에 대한 직접 개입과 발언을 시도하기도 했다. 하지만 이 역시 “엄청난 인력, 물류, 자본의 국제적 흐름에 의존하는” “신자유주의 경제 시스템에 최적화된 전시 형태”인 비엔날레가 “신자유주의 시스템을 적극적으로 활용하여 진행된다면 서도 신자유주의를 비판하”고, “퍼포먼스와 장소특정적 설치들을 비엔날레에 특화된 ‘반 시장적’ 작품으로 내세우지만, 정부의 공적 지원이 줄어들면 ... 점점 더 시장 혹은 사적 자본의 후원에 의존하게 되는” 등의 구조적 모순을 안고 있다는 비판에 직면했다. 이에 대해 안소현은 “아직 정치적 비엔날레의 모든 형태를 실험하거나 상상해 본 것이 아니라는 가정 하에” “비엔날레는 어떤 방식으로 정치성을 구현하고 질문할 수 있는가?”라고 묻는다. 그가 제시하는 답은 두 가지다. 하나는 참여작가의 국적과 정체성으로 표상되는 정치적 올바름(타자의 물신화)에 기대어 “세상이 약간 좋아졌다거나 정치적으로 올바른 감상을 했다는 안락한 합의”에 만족하지 않는 것, 또 하나는 현실에서 “공적 공간이 축소되고 정치적 창의성이 사라지면서 예술가와 그들의 작은 데모, 사물과 흔적의 수집, 상호작용의 장치, 장소특정적 도발 등에 정치를 대체하는 기능을 부여”함으로써 현실의 갈등을 회피하는 방식에서 벗어나는 것이다. 그럼으로써 그는 비엔날레가 “미술 안의 정치성”에 머물지 않고 정치적 공간을 재구성하는 실험을 끝까지 밀어붙여 볼 것을 제안한다.

이러한 논의들은 비엔날레가 처한 복잡한 맥락들을 문제화하고 있다. 그 속에서 쟁점이 되는 것은 글로벌과 로컬, 서구와 비서구, 정치와 예술 등과 같은 경계들이다. 그러나 이러한 경계들은 불안정하게 급변하는 상황들 속에서 새롭게 배치되고 이전과는 다른 방식으로 연결되거나 충돌하면서 우리에게 또 다른 질문과 사유를 요구한다. 서구 중심의 주류 비엔날레 시스템으로 대변되어온 글로벌 자본주의와 신자유주의 체제는 비서구 로컬에 가해지는 ‘외부’로부터의 패권적 압력이기만 한 것일까? 로컬 또는 지역성은 여전히 글로벌 자본주의와 신자유주의 체제에 대한 ‘내부의’ 방벽 또는 저항성을 지닌 대안이기만 한가? 비엔날레의 패권적이거나 자기성찰적인 정치성, 나아가 비엔날레를 둘러싼 국내외 정치적 이슈들이 복합적으로 교차하고 일면적으로 단순화할 수 없는 상황에서 예술과 정치의 분할과 양자택일을 강제하는 것은 누구이며, 왜인가? 비엔날레가 ‘미술 안의 정치성’을 넘어 정치적 공간을 재구성하는 실험이란 어떻게 가능한가?

2. 세계는 어떻게 평평해지고 있나?: ‘새로운 세계합리성’과 신자유주의의 통치 전략

글로벌 금융위기가 닥치기 전인 2005년, 미국의 저널리스트 토머스 프리드먼(Thomas L. Friedman)은 『세계는 평평하다: 21세기의 짧은 역사(The World Is Flat: A Brief History of the Twenty-First Century)』라는 책을 발간했다. 그는 국가의 힘을 바탕으로 콜럼버스가 대서양을 향해 ‘지구가 둥글다’는 것을 입증하고 구세계와 신세계의 무역길을 열어 세계가 중간 크기로 줄어든 ‘세계화 1.0시대’(1492-1800년 전후), 다국적기업 주도로 하드웨어의 혁신적 발전(증기기관 및 철도, 전보, 전화, PC, 위성통신, 광케이블, 월드와이드웹 등)을 이루고 산업혁명과 대외확장을 통해 글로벌 시장경제가 탄생·성장함으로써 세계가 더 작아진 ‘세계화 2.0시대’(1800-2000년 전후), 그리고 베를린장벽 붕괴(1989) 이후 접어든 ‘세계화 3.0시대’로 세계화의 역사를 구분했다. 마지막의 ‘세계화 3.0시대’는 그렇지 않아도 작아진 세계를 더욱 작게, 그리고 세계의 경쟁무대를 ‘평평하게’ 만들었다는 의미에서 이전과 질적으로 구별된다. 그는 냉전 종식으로 세계 곳곳에서 ‘장벽들’이 무너졌음에도 여전히 “온전한 세계화의 통합”을 가로막는 장벽들이 남아있었다고 지적한다. 하지만 그 최후의 장벽들은 PC, 광섬유 케이블, 표준화된 워크플로우(work flow) 소프트웨어 등의 등장으로 무너지고, 업로딩, 아웃소싱, 오프쇼어링, 공급망 구축 및 인소싱, 인포밍 등과 같은 신기술로 인해 디지털화, 모바일화, 즉시화, 개인화가 강화되면서 마침내 ‘평평한 세계의 플랫폼’이 출현하게 되었다는 것이다. 사람들은 이러한 변화를 “자신이 이전까지 한 번도 연락한 적이 없었던 지구 반대편의 사람들과 연락을 주고받고, 도전한 적이 없던 사람로부터 도전을 받으며, 전혀 경쟁해본 적이 없던 사람들과 경쟁을 벌이고, 전혀 새로운 사람들과 협력하기도 하며, 과거에는 개인으로서는 꿈도 못 꿰던 일을 하고 있다는 사실을 감지”하면서 체감하기 시작했다. 그러나 이 플랫폼은 혁신과 생산성을 위해서뿐 아니라 전쟁, 파괴, 살상, 범죄 등을 목적으로 한 협력을 가능케도 하며, 평평함이 사람들 사이의 동등함이나 평등을 의미하는 것도 아니었다. 이 책 초판 책표지에는 콜럼버스 시대를 상기시키는 범선들이 평평한 바다의 끝에 이르러 추락하는 순간을 그린 듯한 이미지가 실렸다. 고작 21세기의 5년을 경과한 시점에 21세기의 ‘역사’를 ‘평평한 세계’의 도래로 서술하려 한 프리드먼은 아직 그 세계의 끝과 추락을 보지 못했음에도, 콜럼버스 시대의 지배적인 세계상을 환기시키면서 무엇을 말하고자 했을까? ‘세계화의 통합’ 바깥이 얼마나 위험한지 또

는 아예 그 바깥이 없음을 주지시킴으로써, 기왕의 ‘평평한 세계’가 천국이든 지옥이든 어떻게 해서든 그 위에서 발 딛고 살아야 함을 역설하려 한 것일까?

이 가혹한 상상은 신자유주의가 “새로운 세계합리성”이라는 주장과 맞닿아 있다. 피에르 다르도(Pierre Dardot)와 크리스티앙 라발(Christian Laval)은 신자유주의가 “금융위기와 더불어 사라져 버릴 일시적 이데올로기”나 “상업과 금융에 지배적 지위를 부여하는 경제정책에 불과한 것”이 아님을 지적했다. 그들은 신자유주의에서 문제가 되는 것은 “우리 실존의 형태 그 이상도 이하도 아닌 것, 즉 우리가 어떻게 행동하고 타자와는 어떻게 관계 맺을 것인지, 또 우리 자신과는 어떻게 관계 맺을 것인지와 관련해 압박받는 방식”이라고 역설했다. 신자유주의는 이제 서구사회는 물론 서구사회를 모델로 현대성을 추구하는 모든 사회에서 삶의 규범 또는 실존의 규범을 규정하는 것이 되었다. 프리드먼이 말한 ‘온전한 세계화의 통합’이란 바로 이 “인간 실존의 모든 영역을 통합”하고 “세계를 만들려고 까지”하는 신자유주의 운동과 겹쳐진다. 그렇다면 어떻게, 어떤 전략을 가지고 신자유주의는 이러한 통합을 성취하는가? 다르도와 라발은 ‘위기를 이용한 통치’와 ‘인구집단을 분열시켜 그들에 맞서 통치하기’를 꼽는다. 첫째, 신자유주의는 “자신이 실행한 정책들이 야기한 가장 부정적이고 가장 재앙적인 결과를 자기에게 유리하게 이용하면서 위기에 의지해 살아남고 스스로를 강화”하는, “다양한 차원을 가진 지배 시스템”이다. 두 번째로, “포퓰리즘 스타일의 국수주의, 권위주의, 외국인 혐오 지도자들이 정치무대에 등장”했는데, 이들은 “신자유주의 노선을 더욱 급진적으로 강제하기 위해 종교, 인종, 문화 등 유구한 분열의 선들을 빈번히 도구로 활용”한다는 것이다. 이러한 정부는 “가장 부유한 사람들의 세금을 경감하고 사회복지를 축소”하는 한편, “인구집단 전체 계층의 원망을 민주주의에 대한 혐오로 유도”하고, “신자유주의에 방해가 되는 모든 사회 세력, 모든 정적, 모든 제도적 장애물에 대항하는 항구적 전쟁을 요청”한다. 이 전쟁은 모든 장, 모든 제도, 모든 담론을 가로지르는 ‘사회적’ 내전으로서, 사회 내부에서 권력관계를 구성한다. 이와 같은 “적의 전략적 구축” 또는 “내부 적의 생산”을 통해 “인민을 갈라치기하고, 도덕, 인종, 문화, 이데올로기의 분열선들을 적극적으로 활용해 인민들을 서로의 적으로 대립”시킴으로써, “민주주의의 관점에서 봤을 때 불평등하고 퇴행적인 상황의 세계적 영속화가 확보”된다. 따라서 다르도와 라발은 “범지구적 신자유주의의 논리에 맞서기 위해서는 다양한 실험과 집단적 투쟁의 주체들을 공통적인 것에 기반한 평등 정치의 길로 인도할 수 있는 민주적·초국가

적 대안의 구축”이 긴급히 요청된다고 제안한다.

비엔날레라는 제도는 이미 또 하나의 ‘평평한 세계의 플랫폼’이자 신자유주의가 ‘새로운 세계합리성’을 구축하고 갱신해 나아가는 전략적 거점이 되었다고 해도 과언이 아니다. 그러한 사태를 집약적으로 드러내 준 사례 중 하나가 《2019 아이치 트리엔날레》라고 할 수 있다.

3. 《2019 아이치 트리엔날레》: 신자유주의적 내전과 대안적 실천

2010년에 시작한 아이치 트리엔날레는 일본 최대의 국제예술제로 2019년에 4회차를 맞았다. ‘아이치트리엔날레실행위원회’는 ‘예술감독선고위원회’의 추천을 받아 저널리스트이자 미디어 액티비스트인 츠다 다이스케를 예술감독으로 선임했다. 츠다가 제안한 ‘정(情)의 시대’라는 주제는 국수주의적인 포퓰리즘 정치의 전면화와 그에 따른 새로운 글로벌 문화의 발흥, 정보과잉 속에서 미디어나 정치인들이 경쟁적으로 사람들의 감정을 선동하면서 수익을 창출하고 지지를 획득하는 현상에 대한 문제의식을 토대로, “‘정보’에 의해 ‘감정’이 지배·관리되는 현대사회의 문제에 예술 본래의 힘으로 대항하자”는 입장을 담은 것이었다. 이러한 주제 아래 차례로 발표된 참여작가 명단에는 《표현의 부자유전, 그 후》가 포함되었다. “일본에서 ‘언론과 표현의 자유’가 위협받고 있다는 위기의식에서 ... 표현의 기회를 박탈당한 작품을 모아 2015년에 개최된 전시”인 《표현의 부자유전》과 “2015년 이후 새롭게 국립미술관 등에서 전시불허를 당한 작품들을 불허의 이유와 함께 전시”하는 기획이었다. 이는 “표현의 자유를 둘러싼 현재 상황에 관해 토론의 기회를 마련”하는 것을 목적으로 한 만큼, 현대미술에 가해지는 정치적 상황에 대한 개입과 그로부터 예견되는 논쟁과 갈등을 비엔날레의 구성요소로 포괄하는 시도였다.

그러나 《표현의 부자유전, 그 후》에 <평화의 소녀상>이 포함되어 있다는 보도 이후, 트리엔날레 개최도시인 나고야시의 카와무라 타카시 시장(아이치트리엔날레실행위원장대행)은 “일본인의 마음을 짓밟는” 전시인 데다 “나고야시, 아이치현, 일본 정부의 예산이 투입되어 있어 마치 일본 전체가 위안부 제도를 인정하는 꼴이 되니” 《표현의 부자유전, 그 후》를 즉각 중지해야 한다고 언론 인터뷰를 했다. 이 보도 직후 스가 요시히데 관방장관은 트리엔날레에 대한 정부 보조금 교부를 재검토하겠다고 발표했다. 트리엔날레 사업비는

아이치현 약 7억8천만엔, 나고야시 약 2억1천만엔, 그리고 문화청 보조금 약 1억3천만엔 등을 중심으로 구성되어 있었기 때문이다. 이러한 정치인들의 입장 발표는 트리엔날레 측에 전시 중지를 요구하는 항의와 협박의 전화-메일이 쇄도하는 기폭제가 되었고, 츠다 예술감독에 대한 살해 협박은 물론, 개막 이틀째에는 방화 테러를 예고하는 팩스까지 접수되었다. 츠다에 따르면, 이처럼 긴박한 상황에서 경찰은 ‘정치적 중립’을 명분으로 아무런 대처도 하지 않았고, 결국 아이치현 오오무라 지사(아이치트리엔날레실행위원장)와 츠다 감독은 참여작가들에 대한 의사 타진도 없이 개막 3일 만에 ‘안전’을 이유로 전시 중지를 발표했다. 이러한 사태는 제2차 아베 신조 정권에 의한 군사 분야 강화 조치 및 무기 수출 제도화, 대규모 금융완화를 통해 부유층의 혜택을 증대시키는 ‘아베노믹스’의 실시, 그리고 역사인식 문제를 둘러싼 한일관계 악화 및 반도체 재료 수출 제한 등과 맞물려 전개되었다. 트리엔날레 주최 측인 나고야 시장이 <평화의 소녀상>을 고의적으로 ‘위안부상’이라 명명하며 언론을 통해 전시 중지를 지속적으로 요구한 데에서 짐작할 수 있는 것은, 현실 정치와 비엔날레의 경계를 허물고 비엔날레를 신자유주의적 내전의 도구로 활용하는 데에서 오는 ‘정치적 효능감’이 비엔날레의 성공보다 훨씬 컸다는 점일 듯하다. ‘일본인의 마음’과 납세자로서의 일본 국민이라는 정체성을 끊임없이 환기시키는 전략은 실제로 작품이나 전시에 대해 알고 있는지와 상관없이 아이치 트리엔날레에 대한 다수 시민들의 반감을 고조시키고, 적대와 테러리즘을 증폭시키는 내전을 촉발한 셈이다.

하지만 《2019 아이치 트리엔날레》의 참여작가들과 시민들은 《표현의 부자유전, 그 후》의 중지 조치를 그대로 수용하지 않았다. 임민욱, 박찬경을 비롯한 대다수의 참여작가들이 《표현의 부자유전, 그 후》에 연대했고, 시민들과 토론하는 장을 마련하였으며, 트리엔날레 전체의 재개를 위해 노력했다. 일본 작가들 또한 트리엔날레 외부에서 다양한 실천들을 통해 예술가들과 시민들의 대안적 공론장을 창출해내고, 문화청의 보조금 교부 중지 및 나고야시의 분담금 지급 거부에 항의하는 집단행동은 물론이고, ‘표현의 자유’를 중심으로 이 ‘새로운 세계합리성’ 하에서 예술의 조건과 실천을 되묻는 예술적 담론의 생산과 토론, 《2019 아이치 트리엔날레》를 기록/기억하는 작업을 통해 현재의 ‘위기’를 진단하고 대안을 모색하는 실천과 연대의 확장을 모색하고 있다. 그런 의미에서 《2019 아이치 트리엔날레》 효과는 현재진행형이다.

베니스비엔날레의 지속가능성과 탈/국가적 지향: 한국관 전시의 역사 전망, 모색

- 장선희 (홍익대 연구교수) -

1. 들어가며

김영삼의 문민정부가 들어선 1990년대 초반, ‘세계화’ 기조의 확산과 함께 그야말로 미술계의 호황을 맞았다. 1993년 휘트니비엔날레가 국립현대미술관에서 소개되었으며, 1995년 6월에 베니스비엔날레에 한국관이 건립되었고, 이어 9월에는 제1회 광주비엔날레가 개최된 것이다. 특히 제46회 첫 한국관전의 참여작가였던 전수천이 특별상을 받고, 연이어 강익중, 이불이 특별상을 받으면서, ‘한국미술이 글로벌 현대미술계에서 인정받는다’는 자신감과 함께, 한국관은 한국의 대표 작가를 소개하고 해외의 공식적인 피드백을 확인하는 무대로 활용되어왔다.

1895년 창설된 베니스비엔날레는 19세기 유럽 강국의 만국박람회를 모델로 하는 만큼, 세계시민주의(cosmopolitanism)와 국가주의(nationalism), 두 축을 중심으로 형성되었다. 이는 현재 베니스비엔날레의 기본 구도에도 반영되어 본전시는 대부분 아르세날레(Arsenale)에서 소개되며, 국가관은 자르디니(Giardini di Castello, 카스텔로 공원)에 위치한다. 현재 자르디니에는 총 29개의 국가관이 있지만, 정식 국가관을 갖지 않은 많은 나라에서 비엔날레 측의 허가를 받아 국가관을 운영하기도 한다. 가장 최근인 지난 제59회(2022)의 경우 총 80개의 국가관이 운영되었으며, 그 전인 제58회(2019)에는 90개의 국가관이 운영됨으로써 수적 기록을 경신했다.

기실 베니스비엔날레의 역사를 돌아보면 초창기의 세계시민주의와 국가주의, 이후 포스트모더니즘이 확산할 때의 중심주의와 탈중심주의, 그리고 오늘날 글로벌리즘과 로컬리즘을 중심으로, 이에 대한 접근을 조금씩 달리하는 끊임없는 시도가 변증법적으로 전개되었음을 알 수 있다. 따라서 본 연구는 우선 베니스비엔날레 한국관 전시의 지난 30년간 흐름을 도록에서의 기획 글을 중심으로 돌아본다. 이후 다양한 국가관을 통해 국가주의와 탈

국가주의가 전개된 방식을 살펴보고, 미래 한국관 전을 모색하는 데 있어 지속가능성과 기 후변화를 함께 고찰할 것이다.

2. 베니스비엔날레와 한국관 전시

베니스비엔날레에 한국관이 건립되기 이전부터 한국은 비엔날레 사이트 주변에서 국가관을 운영했는데, 이는 한국미술협회의 주도로 1986년부터 1993년까지 총 4회에 걸쳐 이루어졌다. 이후 1995년 한국관 개관 이래로, 지금까지 총 14회의 한국관전이 열렸으며, 올해 2024년 15번째 전시가 열리게 된다. <표 제시>

(1) 한국관전 제1회(1995)-제4회(2001): 한국적 정체성 추구, 포스트모더니즘 및 페미니즘의 확산

한국관전은 첫 전시부터 한동안 정체성의 문제를 한국성의 표출로 치환하고, 작가 선정에 있어 장르의 배분, 해외 경험과 같은 기준을 적용했음을 볼 수 있다. 제1회 한국관전(1995)에서 첫 커미셔너를 맡은 이일은 도록에서 4인의 작가 선정 기준에 대한 특별한 설명 없이, 각 장르가 골고루 분포되도록 윤형근의 회화, 김인겸의 조각, 전수천과 곽훈의 설치를 한국관의 공간적 특징을 고려해 전시했다고만 언급한다. 또 “한국미술은 그간 서양미술의 영향을 넘어설 독자적 정체성을 찾는 데 주력했으며”, 그 결과 베니스비엔날레에 한국관 건립을 이루게 되었다는 소감을 밝히고 있다. 제2회 한국관전(1997)은 오광수가 커미셔너를 맡으며 강익중의 작은 목판 이미지를 모아 붙인 벽화 작품과 이형우의 나무와 테라코타, 철조망을 소재로 한 작품을 선보였다. 오광수는 두 작가의 선정 기준에 있어 각각 “회화와 조각”을 보여주고, 30, 40대의 “젊은 작가”이며, 현대미술의 메카라고 할 수 있는 뉴욕과 파리에서 활동하는 “해외파”라는 공통점을 강조했다. 또 강익중의 작품 속 “부처의 형상”과 이형우의 작품에서 연상되는 “한국 농가에 버려진 목기의 파편”을 통해 “한국 전통의 미의식의 편린을 찾아볼 수 있다”고 했다 [...]

제3회 한국관전(1999) 커미셔너 송미숙은 이 전시가 “세계 미술계에서 비교적 후발 국가에 속하는 한국이 잠재력있는 작가들에 국제전에 참가할 기회를 부여”하는 것이라 강조하며 이불과 노상균을 선정했다. 당시 이불은 본전시에도 진출했다. 또 도록 서두에서 두

작가를 “젊은 여성 조각가”와 “남성 화가”로 명명하고, 선정 이유에 대해 “한국 현대사회의 변화상으로, 남근 중심의 체제가 [...] 전복되고 있는 시대상을 반영한다”라고 밝힌다. 다음 제4회 한국관전(2001) 커미셔너 박경미는 마이클 주와 서도호를 선정하고 각 작가의 도록을 영문판으로 제작하며 국제적 프로모션에 주력했으나, 두 작가를 묶은 이유에 관해서는 특별히 언급하지 않았다. 박경미는 도록에서 마이클 주의 작품을 서양 현대 미술사의 맥락에서 규정하려는 듯한 시도를 보이고 작가의 한국계 미국인 정체성에서 비롯한 동서양의 융합적 방법론을 강조한다. 당시 마이클 주는 이러한 몇몇 설치 작품을 선보였고, 서도호는 한국관전에서 한국 사회의 집단적 정체성을 다룬 <섬/원>(1998)과 벽지작품을, 제만의 본전시에서는 <플로어>(2000)를 전시했다 [...]

(2) 한국관전 제5회(2003)-제6회(2005): 큐레이터십의 강화, 글로벌 담론의 확산

제5회 한국관전(2003)부터 제목을 붙이며 이를 하나의 기획전으로 보기 시작했는데, 커미셔너 김홍희는 《차이들의 풍경》전 도록에서 주변 경관을 해치지 않도록 건축되어 비정형적 형태를 띤 한국관을 “정자”와 비교하며, 선정된 3인의 작가 모두 장소 특정성을 살려 작업했음을 강조한다. 황인기는 디지털 산수화를, 정서영은 일종의 허구화된 실내 공간을, 박이소는 베니스비엔날레의 헤게모니를 비트는 작업을 선보였는데, 김홍희는 이들이 미국과 독일에 거주하며 얻은 경험을 바탕으로 기존의 “정체성에 대한 강박에서 벗어나 있음”을 언급했다. 또 이 전시를 “글로벌리즘과 새로운 로컬리즘의 청사진, 즉 ‘글로벌리즘’을 향한 꿈과 갈등의 풍경화”로 규정했다. 이어 제6회 한국관전(2005)의 커미셔너 김선정은 《비밀의 문》전에 15인이라는 이례적으로 많은 작가를 참여시키며 “90년대 이후, 현재의 한국미술을 이야기하려 한다”고 기획 의도를 밝혔다. 90년대 이전 한국미술이 모더니즘과 민중미술이라는 두 축을 통해 설명되었다면, 90년대 이후 세계화와 함께 한국미술계의 지형은 큐레이터의 전문화, 비엔날레와 레지던시 프로그램의 성행, 고급미술과 하위문화 간의 교류, 대안공간과 홍대 주변 클럽을 통한 젊은 작가들의 활동 등으로 다변화했다. 김선정은 이를 가장 빠르게 수용하고 전파한 이들이 당대 작가들이었음을 강조하며, 90년대 이후 한국작가의 다양성을 압축적으로 보여주는 것에 중점을 두었다 [...]

(3) 한국관전 제7회(2007)-제10회(2013): 한국 현대미술에 대한 국제적 담론 활성화

한국관전은 제7회부터 연이어 네 번에 걸쳐 1인 작가를 집중조명하는 형식으로 치러졌다. 제7회 한국관전(2007)에서 커미셔너 안소연은 이형구를 선정하고 《호모 스피시스(The Homo Spieces)》를 작가의 기존 연작을 선보였다. 안소연은 도록에서 작가가 미국 유학 중 느꼈던 아시아인의 왜소한 신체 콤플렉스에서 비롯된 작품이 “오늘날 한국처럼 제 1세계의 변방에 있는 나라 사람들의 문화적 콤플렉스를 반영한다”고 언급하며, 또 “한국 대중문화의 인기에도 불구하고 한국인들은 서구의 문화적 영향력 아래에서 자유로울 수 없는 처지”라고 기술하고 있다. 다음 제8회 한국관전(2009)에서 커미셔너 주은지는 당해 본전시에도 참여한 양혜규를 선정하며 전시 제목을 《응결》로 정하고 설치와 영상 3점을 선보였다. 도록에서 주은지와 양혜규 모두 부가 프로젝트 <어떤 나눔: 공공재원>을 강조했는데, 이는 2009년 3월부터 12월까지 작가 주변인들이 기부한 현대미술 관련 서적과 음반으로 구축한 자가 도서관과 강연으로 이루어졌다. 흥미로운 것은 강연에 참여한 이들의 글과 작업을 도록에 함께 실은 것인데, 이에는 현실과 발언, 평론가 백지숙, 작가 김범과 김홍석, 건축가 조건영 등이 포함되었다.

이어 제9회 한국관전(2011)에서 커미셔너 윤재갑은 이용백을 선정하고, 《사랑은 갖지만 상처는 곧 아물겠지요》전을 기획했다. 전시에는 기존 작품의 연장 선상에서 새로 제작된 조각 <피에타>, 꽃무늬 군복을 테마로 하는 영상 및 퍼포먼스 <천사전사> 등 총 10점의 신작이 포함되었는데, 한국관 지붕까지 뒤덮은 군복은 한국의 지정학적 특수성인 남북의 대치상황을 상징한다. 윤재갑은 작가 선정 이유에 대해 “90년대 초반부터 다양한 매체실험을 해왔고, 종교와 정치를 아우르는 다양한 관심사”를 보인다고 밝혔다. 다음 제10회 한국관전(2013)에서 김승덕은 “커미셔너를 맡게 되었을 때 작가 선정보다는 한국관의 공간적 특수성을 먼저 생각했다”라고 밝히며, 김수자를 선정하고 전시 제목을 《호흡: 보따리》로 정했다. 작가는 한국관 전체를 마치 보따리로 감싸듯 반투명 필름으로 감싸 무지갯빛이 내부 공간에 굴절되도록 했고, 작가의 숨소리로 이루어진 사운드 퍼포먼스로 텅 빈 전시장을 채웠다 [...]

(4) 한국관전 제11회(2015)-현재: 초국가적 담론 공유, 다중적 시간의 공존과 역사의 재정치화

이 시기 제11회 한국관전(2015)에서 커미셔너 이숙경은 문경원과 전준호 듀오를 선정했는데, 두 작가는 기후재난으로 인류가 멸망한 후 살아남은 생존자가 축지법과 비행술로 살아가는 공상과학적 서사를 7채널로 담아냈다. 당시 물 위의 도시 베니스는 기후위기로 점점 가라앉고 있어 쟁점이 되었는데, 두 작가의 작품은 이러한 시류성을 표출하며 국제적 공감을 얻었다. 이어 제12회 한국관전(2017)은 커미셔너가 아닌 예술감독 체제를 바꾸어 운영했는데, 이대형 감독은 《카운터밸런스: 돌과 산》전을 기획하며 이완과 코디최의 설치 작품을 선보였다. ‘카운터밸런스’는 이념, 종교, 세대 등의 여러 갈등에서 비롯한 지나친 불균형을 바로 잡자는 의지를 담으며, 부제인 ‘돌과 산’은 ‘한국과 아시아’, ‘기억과 역사’, ‘개인과 사회’의 메타포로 기능한다. 이대형은 1979년생 이완, 1961년생 코디최, 그리고 이완의 작품 속 1936년생 미스터 K를 각세대로 상징하고, 궁극적으로 “어떻게 근현대 개인의 서사가 역사와 연결되는가?”를 보여주고자 한다고 밝혔다.

이어 제13회 한국관전(2019)에서 김현진 감독은 한국 역사에서 버림받고, 지워지고, 망각된 주체들을 조명하는 3인의 여성 작가를 선정하고 《역사가 우리를 망쳐냈지만 그래도 상관없다》전을 기획했다. 세 작가 남화연, 정은영, 제인 진 카이젠 모두 영상을 선보였다. 김현진은 이 전시에서 “‘근대성’ 과 ‘동아시아’라는 주제에 ‘젠더화된 렌즈’와 ‘전통’이라는 매개를 통해 접근한다”고 밝히며, 동아시아의 여성사와 퀴어 문제를 다루는 만큼, 우리에게 내재화된 서구의 오리엔탈리즘과 옥시덴탈리즘을 경계할 것을 촉구했다. 제14회 한국관전(2022)은 코로나 팬데믹 이후 열린 첫 전시로, 이영철 감독은 김윤철을 선정하고 3개의 소주제로 구성된 《나선》전을 기획하며 우주 괴물을 연상시키는 거대한 키네틱 조각을 포함, 총 7점을 선보였다. 김윤철은 한국관 참여에 대해 “한국의 지역성이 아닌 가장 현대적인 한국 예술을 보여주는 것에 중점을 두었고 [...] 국가와 인간을 넘은 인간과 비인간인 기계, 물질, 입자가 하나의 사건이 되는 예술 작품”을 추구했다고 밝혔다 [...]

3. 베니스비엔날레와 국가주의 vs. 탈국가주의 사이의 변증법

흔히 베니스비엔날레를 문화올림픽이라 부르는 것은 설립 초기부터 도입된 국가관 시스템과 수상제도 때문인데, 베니스비엔날레는 오랫동안 자국 문화의 힘겨루기 장으로 여겨져 왔다. 지금까지 14회를 걸쳐 치러진 역대 베니스비엔날레 한국관전 역시 예외일 수 없는데, 한국 국적이 아니었던 기획자로는 총 14인 중 주은지, 참여작가로는 총 40인 중 마이클 주와 제인 진 카이젠 정도가 있다. 하지만 이들 모두 한국계 미국인 2세 혹은 한국 태생의 덴마크 입양아로 한국 혈통과 무관하지 않다. 생물학적으로 한국과 연관성이 없는 외국인 참여자로는 올해 2024년 제15회 한국관전 공동 총감독으로 영입된 덴마크 출신 야콥 파브리시우스가 처음이다. 하지만 베니스비엔날레 한국관의 국가주의는, 참여자의 국적이나 혈통의 문제만이 아니다. 국가기관에서 베니스비엔날레 한국관을 소개할 때 ‘한국미술의 세계화를 위한 교두보’라고 하는 자국 문화 중심주의적 취지는 한국관 건립 당시부터 30년이 지난 지금까지 크게 변한 바가 없다.

물론 ‘한국미술의 세계화’라는 목표는 베니스비엔날레 한국관전 초기 중요했고 꽤 성과를 이루었다 (전수천, 강익중, 이불, 서도호 경우). 하지만 앞서 언급했듯, 2000년대 초반 이후 한국작가들의 해외 진출 통로가 다변화되면서, 베니스비엔날레 한국관이 ‘한국작가의 국제적 프로모션’을 최상의 목표로 하는 것이 시대착오적이었다는 것은 한국문화예술위원회의 자체 진단에서도 드러난다. 2007년 위원회의 위원을 맡았던 김정현은 “21세기에 아직도 미술전시회를 올림픽과 같이 국가관 중심으로 운영하는 것이 맞는지는 의문”이라며, “국가관 전시는 어쩔 수 없이 그 국가의 규모, 국력, 자본 [...] 등에 따라 성격을 달리 하고 있는 듯 보였다”라고 언급했다. 또 그는 “국가관 커미셔너 제도가 국가관리를 부추기고 있다”라고 언급했는데, 이는 베니스비엔날레 측에서 국가관 운영을 통해 각 국가자치단체의 전폭적 예산 지원을 유도한다는 의미이다. 이는 각국에서의 홍보와 이를 통한 다양한 관람객층 확보 등으로 이어지며 결국 비엔날레의 경제적 성과를 높이게 된다.

기실 베니스비엔날레 국가관을 돌아보면, 국가주의에 대한 강조, 또 이에 대한 비판이 긴 역사 속에서 반복되어왔음을 볼 수 있다. 베니스비엔날레 측은 공식 홈페이지를 통해 비엔날레 역사를 총 4기로 나누고 있는데, 4기(1999년~현재)로 접어들어 국가관 전시는 국가주의에 대한 비판과 함께 다양한 대안을 제시하는데, 제49회(2001)에 영국 작가 마크 월

링거는 영국 국기를 아일랜드 국기 색인 오렌지와 초록색으로 재구성해 국가관 앞에 세웠고, 제50회(2003)에 스페인 작가 산티아고 시에라는 스페인관 입구를 막고 스페인 여권을 지닌 관객만 입장시키는 풍자적 작품을 선보였다. 또 제53회(2009)에는 덴마크와 노르웨이 출신 작가 듀오인 엘름그린과 드라그셋이 베니스비엔날레 최초로 덴마크관과 노르딕관을 통합적으로 사용해 하나의 전시를 기획하며 폐쇄적이었던 기존 국가관의 새로운 가능성을 보여주었다. 제55회(2013)에서 프랑스와 독일은 국가관을 바꾸어 전시하며 타국 출신의 작가들을 초청했다.

하지만 글로벌 미술계에 비교적 늦게 진출한 국가의 입장에서 국가관 건립과 전시는 여전히 중요하다. 2013년 국가주의적 색채를 강하게 띤 이라크관의 《웰컴 투 이라크》전 감독 타마라 찰라비는 “비엔날레 시스템에서 국가주의 대한 질문은 여전히 논란이 될 수 있으나, 이를 둘러싼 이슈를 가장 전면에 드러내는 곳 역시 베니스비엔날레”라는 역설을 지적했다. 또 튀니지는 제57회(2017) 국가관을 운영했다가 다음번 자국의 예산을 받지 못했는데, 57회 감독 린다 라자르 “미술에서 국가주의 잣대는 낡은 방식이지만 튀니지 미술을 보다 다양한 서사의 흐름과 충돌 속에서 제시할 수 있는 최적의 장소는 여전히 베니스비엔날레이다”라고 주장했다. 2019년 운영이 중단된 튀니지관의 자리에는 자국에서 풍족한 예산을 끌어올 수 있었던 사우디아라비아관이 들어갔다. 또 2019년 개관한 가나관의 《가나 자유》전과 같은 해 이라크관의 《조국》전은 강한 국가주의를 제시했다. 네덜란드관 또한 매우 보수적 태도를 보였는데, 국가주의와 보편적 모더니즘의 유산을 보여준다는 목적으로 이전 식민지였던 수리남에 뿌리를 두고 있는 작가를 선보였다.

2019년 무렵 베니스비엔날레에서 국가주의를 강조한 국가관 전시가 증가한 것은 영국의 브렉시트(Brexit) 이슈와 도널드 트럼프의 재임(2017-2021)을 통해 우경화된 국제정세 흐름과 무관할 수 없는데, 이에 대한 비판도 만만치 않다. 베니스비엔날레 영국관의 경우 잉글랜드의 지역주의를 타파하고 중앙정부의 브렉시트에 반대한다는 뜻으로 글래스고 출신 작가 캐시 윌크스를 소개했다. 또 가장 최근인 제59회(2022)에는 러시아 연방 이후 최장기집권 중인 푸틴의 우크라이나 침공이 본격화되면서 이를 비판한 작가들이 러시아관 참여를 거부, 국가관을 폐쇄하기에 이르렀고, 반대로 우크라이나관은 국제 미술계의 전폭적인 지지와 함께 급하게 마련되어 전쟁 중 피신한 작가의 작품을 전시하기도 했다. 최근

베니스비엔날레를 중심으로 펼쳐지는 이러한 국가주의적 파토스는 많은 논란을 불러왔는데, 같은 해인 2022년 네덜란드관은 ‘이제 베니스비엔날레에서 누가 누구를 대표해야 하는가?’를 물으며 국가관 시스템의 운영에 대한 재고를 촉구하는 취지에서 에스토니아에 공간 전체를 내어주었다.

최근까지의 베니스비엔날레 국가관을 돌아보면 동시대 미술을 통해 이 시대의 글로벌 현안을 끊임없이 제시하는 베니스비엔날레에서 아무리 국가관 전시라도 국가주의를 지나치게 강조하는 것은 시대착오적이라는 비판을 받을 수 있는데, 이러한 비판은 최근 더욱 강력하게 전개되고 있다. 이는 모든 인류가 피부로 느꼈던 코로나19(COVID 19)의 공포, 또 이의 근본적인 원인이 되었던 기후변화 문제가 더는 특정 국가, 국경, 국적 등의 경계에 국한되지 않는 초국가적 당면 과제가 되었기 때문이다.

4. 베니스비엔날레의 지속가능성과 기후변화 시대 국가관 전시

세계보건기구(WHO)에서 2020년 3월 코로나19를 팬데믹으로 선언한 후, 베니스비엔날레 측은 제59회 전시를 1년 미루어 2022년에 개최했다. 기실 물 위의 도시 베니스는 기후변화로 인한 침수로 심각한 타격을 받는 도시로 제58회 전시가 열렸던 2019년에는 도시 전체가 심각한 홍수로 범람하여 비엔날레가 폐쇄되었다. 당시 베니스의 침수 사진은 「가디언」 등을 통해 대대적으로 보도되어 이 도시에서 국제 미술전을 여는 것이 부적합하다는 비판이 쏟아졌다. 이후 베니스비엔날레 국가관의 지속가능성에 대한 논의는 기후변화 문제로 인해 더 다각도로 전개되고 있다. 올해 2024년 뉴질랜드관과 ‘스코틀랜드 + 베니스’ 병행전시를 운영해온 주최기관은 전시 참여를 취소했는데, 이 기관은 예산도 문제이지만 그보다 기후변화를 고려한 새로운 전시 패러다임을 개발하기 위해 ‘잠시 멈춤(pause)’이 필요하다고 밝히며, 이는 세계 윤리적 문제임을 강조하였다. 이러한 국가관 운영의 취소는 세계화 이후 지나치게 ‘대규모’, ‘다국적’을 강조해온 비엔날레 시스템 전체를 재고하게 한다.

가장 최근인 제59회 베니스비엔날레가 열렸던 2022년의 경우, 본전시에 참여한 작가는 58개국 출신의 213명으로, 총 1433점의 작품이 전시되었으며 전시 기간 중 80개의 프로젝트가 진행되었다. 또 국가관 전시는 80개, 병행전시는 30개가 개최되었으며, 공식적인 관

람자 수는 80만 명으로 집계되었다. 여기서 기후변화 문제를 중심에 놓고 볼 때, 베니스비엔날레의 지속가능성을 전시 개최에 따른 엄청난 인력과 물류의 이동 및 탄소 배출과 함께 고려할 필요성이 제기되는 것은 당연하다. 이와 관련해 2020년 이후 베니스비엔날레 측은 탄소 중립을 위한 방안을 실천하고 있는데, 2021년 베니스 국제영화제 이후 모든 행사에서 탄소 중립인증을 달성했다고 밝힌 바 있다. 또 2023년 베니스 건축비엔날레는 기후위기와 관련해 건축 개념을 다변화하는 시도를 보였으며, 올해 2024년 베니스비엔날레에서는 환경문제와 지속가능성의 인식 재고를 위한 캠페인을 추진할 예정이라고 선전했다.

큐레이터 펠리시티 페너는 대형 국제 미술전이 기후위기의 심각성을 알리고 기후 행동을 촉발하는 행위소(agent)가 될 수 있음을 주장하였다. 그의 주장은 전시, 혹은 미술관/박물관의 시민 교육이라는 전통적, 계몽적 역할에 방점을 둔 것이다. 하지만 베니스비엔날레의 지속가능성과 기후변화 문제는 국가관을 중심으로 고려할 때 더 섬세하게 접근할 필요가 있는데, 이는 초국가적 당면 과제인 기후변화와 국가관에 내재한 국가주의 간에 잠재적 갈등이 존재하기 때문이다. 오늘날까지 자국의 문화경쟁력을 전시하기 위해 늘어나는 베니스비엔날레의 국가관의 숫자는 물론이고 종종 국가관 전시를 통해 비치는 자국 중심주의적 태도를 보면, 대형 국제 미술전을 통해 2020년 전후 전개된 브렉시트, 트럼프주의, 신파시즘, 힌두트바, 또 러시아의 우크라이나 침공 등의 강경한 국가주의적, 민족주의적 레토릭을 얼마나 비판할 수 있을지 자문하게 된다.

세계사를 연구하는 프라센짓 두아라는 2021년 ASEN 컨퍼런스에서는 국가주의와 기후위기에 대해 ‘국가주의와 민족주의는 전 세계의 모든 통치 방식에 대한 근본적 권위의 원천으로, 이를 통해 연쇄적 위기를 해결할 가능성에 주목해야 한다’고 주장했다. 두아라의 주장은 이를테면 지역 이니셔티브 네트워크가 확대되면서 ‘생태적 전환(ecological turn)’의 선두에 선 덴마크, 핀란드, 스위스, 노르웨이, 독일의 경우에서 볼 수 있다. 이들 국가는 자국 중심주의의 레토릭을 ‘더는 자국의 경제적, 군사적 이득 추구가 아닌, 포괄적 지속가능성 추구’에 활용하며 이른바 ‘녹색 국가주의(혹은 녹색 민족주의 green nationalism)’의 확장 및 연대를 주장하고 있다. 여전히 ‘국가주의’라는 용어를 고수하는 것은 탄소 배출 등에 대한 실질적 규제가 일차적으로 국가 차원에서 가능하기 때문이기도 하다.

그렇다면 베니스비엔날레 국가관의 지속가능성을 고려할 때, 국가관에 내재한 국가주의

와 기후변화 문제가 양립 불가능한 것만은 아니다. 2010년대에 접어들어 베니스비엔날레 한국관 전시의 미래에 대해 제기되었던 질문들, 즉 ‘한국관이 언제까지 한국미술을 위한 장소여야 하는가?’, ‘한국관도 다른 국가에 공간을 내어줄 수 있는가?’ 등의 자국 문화 중심주의에 대한 비판은, 한국관이 타국 작가, 타국 미술을 포용하는 것에서 한 차원 더 나아가 이전과는 다른 차원의 관점 변화와 실천을 요구한다. 스웨덴의 환경학자 요한 로크스트룀은 2009년 「네이처」지에서 기후변화와 관련해 인간과 비인간의 지속적인 생존을 위해 ‘행성 경계(planetary boundaries)’를 고려해야 한다고 주장했다. 이는 우리가 보편적으로 인식하는 주권국가, 영토, 해양선과는 다른 차원에서 지구의 ‘경계선’을 바라볼 필요성을 제시한다. 또 한국관 전시를 지속하고자 한다면 획기적으로 전시 패러다임을 고안해야 하는데, 최근 주목받고 있는 핀란드의 헬싱키 비엔날레는 지구의 지속가능성과 탄소 중립을 위한 실험을 목적으로 하고 있어 힌트를 제공한다.

베니스비엔날레 한국관 30주년 기념 학술대회 자료집

2부

베니스비엔날레 한국관

사회 : 유병은, 베니스비엔날레TF 팀장

베니스비엔날레 한국관 : 지속가능성과 건축가의 개입

- 전진영 (명지대 건축과 교수) -

새로운 밀레니엄으로 들어선 지도 벌써 이십여 년이 지났다. 그간 정치, 경제, 사회, 문화 등 인간세계의 모든 분야에서 수많은 사건과 현상들이 발생했거나 진행 중이다. 세상이 바뀌고 있다. 예를 들면, 우리들의 삶의 모습을 스마트폰 보급 이전과 이후로 구분할 수도 있겠고 코로나 팬데믹 이전과 이후로 나누어 볼 수도 있을 것이다.

코로나 팬데믹은 인류에 엄청난 피해를 주었지만, 한편으로는 시간과 공간의 개념을 새롭게 정리하는 계기를 제공한 측면도 있다. 이전까지는 구성원들이 같은 공간에 모여야만 가능했던 활동들이 줌미팅 (Zoom Meeting)을 통해 분산된 상태로도 가능한 시대가 된 것이다. 꼭 회의실에 모이지 않더라도 운전을 하면서, 혹은 시내 카페에서 책을 보다가도 회의에 참석하여 목소리를 낼 수 있는 시대가 된 것이다. 공간과 프로그램을 대응관계로 보던 전통적인 건축설계의 방식이 탈공간(Spaceless) 시대로 접어든 것이다. IT 기반의 초연결성(Hyper Connectivity)을 우리는 이미 경험하고 있다.

한편으로는 지난 이십여 년 동안 지속가능성(Sustainability)이라는 범지구적인 가치관에 더 큰 공감대가 형성되고 있다. 인류의 존속을 전제로 하는 지속가능성의 화두는 친환경, 생태계 보존, 에너지소비, 기후변화 등 여러 분야에서의 연구와 개발로 이어질 뿐 아니라, 관련 법규 및 지침을 통해 구체적인 매뉴얼로 정리되고 있다. 최근에는 저출산으로 인한 지역소멸까지도 지속가능성의 측면으로 다뤄야 한다는 의견이 대두되는 실정이다.

개관 30주년을 앞둔 베니스비엔날레 한국관의 건축적 측면을, 특히 지속가능성의 관점으로 되짚어보는 일은, 앞으로도 존속해야 하는 한국관의 바람직한 미래를 그려 보는데 도움이 되리라 믿는다. 그러기 위해서는 한국관의 건립 배경과 전제들을 살펴보는 것이 출발점이 되어야 하며 한국관의 건축적 가치, 한계에 대해 객관적인 시각을 공유하는 일도 의미가 있다고 본다. 베니스비엔날레 한국관의 건축적 담론을 몇 개의 꼭지로 정리하면 아래와 같다.

1. 베니스의 건축적 토양과 문화

베니스의 대지는 수 세기에 걸쳐 갯벌에 나무 말뚝을 박고 기초를 만들어 복토(覆土)한 인공의 땅이다. 서구도시들의 중세 도시맥락에 속하는 불규칙한 비정형 도시구조가 베니스의 도시공간을 구축하는 논리라고 할 수 있다. 기념비적인 규모나 외관에 대한 집착이 거의 없으며 대칭이나 축과 같은 고전적 조형성에 대한 선호도 거의 볼 수 없다. 오히려 건축물이 세워지는 지점의 지형, 경관 등 섬세한 상황에 주목하여 주변과의 조화에 더 큰 의미를 부여하는 것이 베니스의 전통적인 건축문화이다.

20세기 중반 이후 라이트(F. L. Wright), 꼬르뷔제(Le Corbusier), 루이스 칸(Luis Kahn) 등 저명 건축가의 프로젝트들이 최종 논의단계에서 무산된 이유 중에는 기존 도시 맥락과 조화 측면에서의 비판적인 시각이 작용했다는 점도 무시할 수 없다. 산소비노(J. Sansovino), 팔라디오(A. Palladio), 롱게나(B. Longhena) 등을 거쳐 스카르파(C. Scarpa), 데카를로(G. De Carlo) 등에 이르는 베니스 건축가의 계보에서 ‘지역성’이라는 주제는 베니스 건축의 특성을 표상하는 개념이며 가치이다.

2. 자르디니 공원

베니스비엔날레의 주요 무대인 자르디니 공원은 베니스 공화국이 1797년 멸망하고 나폴레옹 치세의 프랑스 지배를 받던 시절인 1810년에 조성된 시민공원이다. 원래 이 지역에는 성 도메니코 성당, 성 니콜로 성당, 성 안토니오 성당, 마리나이 병원 등의 시설이 있었는데 공원 조성을 위해 모두 철거하고 그 폐기물을 매립한 후에 복토하여 공원 부지를 확장하였다.

이후 조경수들을 대거 식재하여 프랑스풍의 공원으로 만들었는데, 특히 절대왕정 시대 프랑스 조경의 특징적 요소인 가로수 대로(Boulevard)가 이 공원에도 조성되었다. 당시 심어진 수목들은 대부분 보호수목으로 지정되어 오늘날에도 공원을 가득 채우고 있다. 1895년 베니스 비엔날레가 창설되고 각국의 국가관을 자르디니 공원에 유치함으로써 이 공원은 베니스비엔날레의 주요 무대로 자리 잡게 된다.

자르디니 공원은 1988년 오스트리아관이 완공되면서 더 이상의 건축물이 들어설 수 없는 포화상태가 된다. 1993년 한국 측에서 한국관의 건립 의사를 밝히고 부지 지정을 요청

했지만 베니스 시와 비엔날레 측의 대답은 일관되게 ‘가용부지 없음’이었다. 현재 한국관의 부지는 한국관을 설계한 건축가들(김석철, 프랑코 만쿠조)이 마지막 희망을 걸고 ‘탄원’했던 지점이다. 어떻게든 한국관 건립을 실현시키려는 의지를 보였지만 인허가 담당 부서의 입장은 일관되게 부정적이었다.

3. 베니스 시장과의 담판 그리고 건축허가의 조건

한국관 건립이 논의되던 시점의 베니스 시의 수장은 카치아리(M. Cacciari) 시장였다. 철학을 전공하고 베니스건축대학에서 건축미학을 강의하던 교수 출신의 카치아리 시장은 베니스비엔날레 한국관 설립을 위해 반드시 넘어야 할 산이었다. 실무자들의 반대로 좌절될 위기에 처한 한국관 건립의 마지막 희망은 직접 시장의 재가를 받아내는 일이었다. 시장과의 면담 자리를 만드는 일도 쉽지 않았지만 현지 교수들의 도움으로 1994년 6월 20일, 카치아리 시장과의 면담이 성사되었다.

한국측 대표로는 김도현 문화부차관, 이기주 주이태리 대사, 김석철 건축가 등이 참석했고 한국관의 설립을 지지하는 베니스건축대학 교수들도 동석하였다. 카치아리 시장은, 건축 부지내 방치된 벽돌 건물과 보호수목들을 존치시키고 경사지의 지면을 변형시키지 않는 설계안을 제시한다면 검토하여 건축허가를 내 주겠다는 대답을 하였다. 또한 언제든지 철거할 수 있는 구조여야 한다는 단서도 달았다. 건축허가의 확약은 아니었지만 암담했던 한국관 건립 가능성에 한 줄기 빛이 비춰진 순간이었다. 문제는 그러한 조건들을 만족시키는 설계안이 존재하는가이다.

4. 한국관의 건축설계 및 시공

카치아리 시장이 제시한 설계조건을 만족시키는 것은 쉽지 않았다. 여타 국가관의 경우 보호수목이나 경사지형의 보존이라는 한두개의 조건을 전제로 설계가 이루어졌지만 한국관에는 4개의 조건을 모두 만족시켜야 하는 고난도의 설계과제가 주어진 것이다. 기존 벽돌 건물을 전시관의 일부가 되도록 끌어안고 보호수목들을 피해 건물의 외벽을 설계해야 했다. 파동치는 외벽은 그렇게 태어났다. 대지의 경사를 변경할 수 없기 때문에 가느다란 철골 기둥을 세워 그 위에 건물을 얹어야 했다.

건축부지가 베니스에서 가장 높은 표고점에 위치하므로 최대한 조망을 끌어안도록 설계하였는데 그 결과가 투명한 외벽면과 옥상의 전망데크이다. 지뢰밭을 통과하듯이 혹은 박보장기를 풀 듯이 어렵사리 작성한 설계안이 베니스 시와 비엔날레 당국의 승인을 받은 것은 1994년 9월이었다. 한국의 아키반 건축사무소에서 급하게 작성한 실시설계도면은 베니스 현지에서 통용되는 건축재료 및 시공방식을 반영하지 못했기 때문에 현장 상황에 맞게 시공도면을 수정하고 현지 업체들을 수배하는 사이에 이태리의 우기인 11월로 접어들었다.

1995년 6월 초로 예정된 한국관 개관식과 미술전 개막식까지는 불과 7개월의 시간이 남았지만 전시물 설치를 고려하면 골조, 외벽, 내장, 설비 등의 모든 건축공정은 6개월 안에 마무리되어야 했다. 공사 현장은 날마다 고성어 오가는 전쟁터의 모습이었고 예정된 날짜에 개관식이 거행되기까지는 한순간도 평온하지 않았다. 건축허가를 받은 것을 기적이라고 한다면 예정대로 개관식과 전시회를 할 수 있었던 것도 기적이라 할 수 있다.

5. 건축허가의 족쇄들이 지속가능성의 거대 담론이 되다.

카치아리 시장이 제시한 한국관 건립의 설계조건들은 분명 건축가들에게는 족쇄와 같았을 것이다. 인허가 부서의 담당자들조차 그러한 조건으로 설계안을 작성하는게 불가능하다고 믿는 분위기였다. 하지만 어렵사리 풀어낸 설계안으로 지어진 한국관은, 30년이 지난 현시점에서 돌아보면, 새로운 밀레니엄의 가장 중요한 화두인 ‘지속가능성’과 맞닿아 있다. 나무를 비롯한 생태환경의 요소를 보존하고, 아직 쓸 수 있는 건물은 재활용하는 한편 원지형을 훼손하지 않는다는 원칙은 구축환경(Built Environment) 업역의 모든 전문가들이 지속가능한 개발을 위해 명심해야 하는 지침이기도 하다.

결국 철학가이자 교수 출신인 카치아리 시장은 한국관 건축의 인허가 안건을 통해 지속가능성이란 거대 담론은 제시한 셈이며, 건축가들의 창의성을 통해 지속가능한 건축물의 모형을 끌어낸 것이다. 한국관은 베니스비엔날레의 모든 국가관 중에서 지속가능성의 가치를 가장 잘 표현하고 체화한 결과물이다.

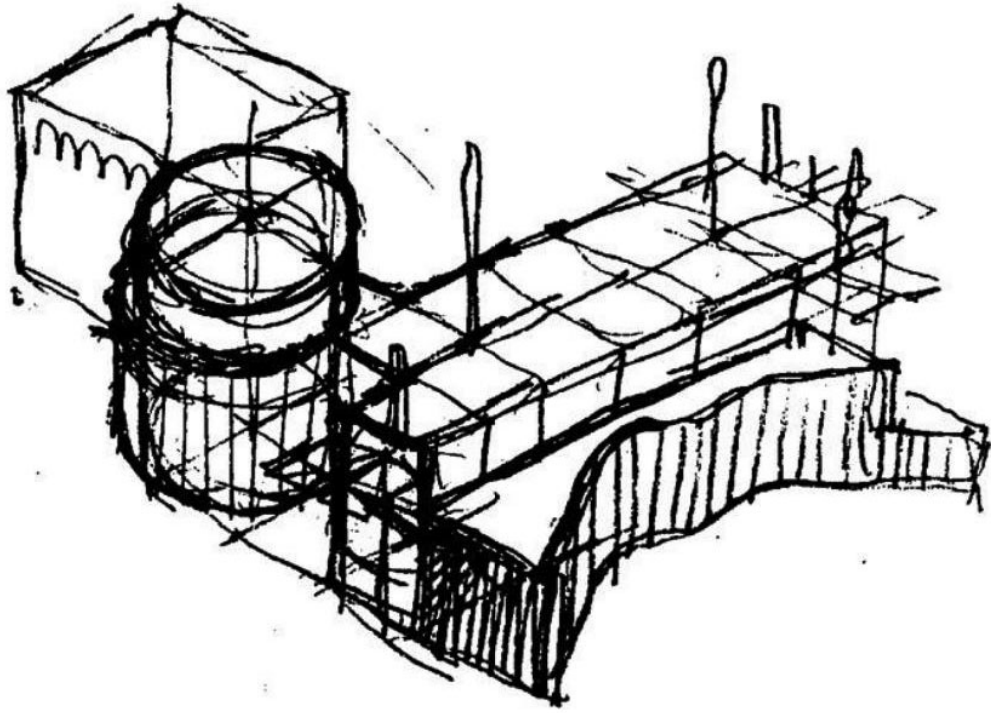
6. 한국관 그리고 미래

베니스비엔날레의 한국관은 지구의 반대편에 자리 잡은 대한민국의 문화영토이다. 동양의 국가로는 한국과 일본만이 자국관을 운영하고 있다. 한국관의 건립은 우연한 혹은 당연한 사건이 아니었으며 건축가를 비롯한 많은 이들의 노력과 의기투합이 이루어낸 결과이다. 굳이 비유로 설명하자면, 난임부부 사이에서 난산을 통해 얻은 귀한 아이와 같다.

시한부의 임시건축물로 허가된 한국관이 내년이면 건립 30주년을 맞이한다. 두 건축가(김석철, 프랑코 만쿠조)의 산고를 통해 탄생한 한국관이 앞으로도 존속(지속)하게 하는 것은 우리 시대의 몫이다. 한국관이 존속해야 하는 이유, 즉, 없앨 수 없는 이유를 만드는 과업이 우리의 과제이다.

한국관에 대한 인식을 ‘공간’에서 ‘장소’로 전환해야 할 시점이다. ‘공간’이 면적(또는 용적)과 기능의 복합개념이라고 한다면 ‘장소’는 공간과 의미의 복합개념이다. 한국관을 단순히 전시공간으로만 이해한다면 그것의 내러티브 즉, 건축 배경, 역사도시에서의 존재 의미, 경관적 가치 등 소중한 것들을 잃게 된다. 주변의 보호수목들처럼, 지형처럼, 한국관도 30년의 세월 속에서 베니스의 특정 지점을 구성하는 요소로 뿌리내렸음을 한국인들 스스로가 인식해야 한다. 단순히 시설 규모와 전시의 편의성 여부로 한국관을 인식한다면 엄청난 잠재 가치를 포기하는 것이다.

베니스 시와 비엔날레 당국은 모든 국가관들을 대상으로 새로운 운영방안을 모색하고 있다고 한다. 자르디니 공원이 베니스의 시유지이기 때문에 모든 국가관이 존치기간을 넘긴 현시점에서 이들의 존폐는 사실상 베니스 시와 비엔날레 당국에 달려있다. 그들과 긴밀하게 소통하면서 한국관이 지역 주민을 위해 어떤 역할을 할 수 있을지도 고민해야 한다. 말하자면 존속의 이유를 찾아야 한다. 모든 것이 녹록하진 않지만 한국관 건립이라는 기적을 만들기 위해 헌신한 두 건축가의 노력을 생각하면 해 볼만한 일이다. 한국관 건립 30주년을 축하하는 마음으로 앞으로의 30년을 기대해 본다.



[한국관 설계 초기의 구상 스케치]

베니스비엔날레 한국관 설립과 백남준의 역할 : 코스모폴리탄의 국제성 이식과 지평의 확장

- 박남희 (백남준아트센터장) -

0. 백남준의 베니스 비엔날레 최초의 사건 : 초대받지 않은 듀오의 곤돌라 해프닝
1. 1982년 한국과의 재회, 방송으로부터
2. 1984년 <굿모닝미스터오웰> 위성예술의 위력, “일생일대의 만남”
3. 1986년 <바이바이키플링>과 서울 아시안게임, 우연과 인연
4. <세계와 손잡고>와 1988년 서울올림픽, 위성으로 문화관광
5. 1992년 백남준 회고전과 1993년 휘트니비엔날레 전시 그리고 대전 엑스포
6. 1993년 베니스비엔날레 황금사자상 수상 이후
7. 1995년 베니스비엔날레 한국관 개관 여정
0. 베니스비엔날레 한국관과 “백남준 효과”

베니스 비엔날레 한국관 설립은 한국 미술의 국제화 시대를 여는 중대한 사건이다. 이는 1990년대 한국의 국가 이데올로기로서 ‘세계화’의 문화적 실천이자, ‘신자유주의 (neoliberalism)’ 아래 냉전체제 종식과 정보혁명의 시대정신이 구체화 되는 지구촌 문화 풍경에 합류한 지점에 걸쳐있다. 이 같은 상황 속에 이미 세계의 중심에서 문화적 테러리스트이자, 아방가르디스트로서 백남준의 존재는 특별했다. 1950년 한국을 떠났던 그가 다시 돌아오는 1984년으로부터 1995년 베니스비엔날레 한국관이 설립되고 광주비엔날레가 출범한 12년간은 한국미술이 국제 미술계와 결합하면서 동시대 미술을 준비하는 절체절명의 시간이었다. 1984년부터 1995년까지 한국미술과 백남준의 관계적 시간을 추적함으로써 동시대 미술의 ‘존재와 시간’을 살펴보는 것은 당연해서 굳이 하지 않았을 수도 있다. 베니스 비엔날레 한국관 개관의 도화선은 백남준의 등장과 활약이었음을 누구도 부인할 수 없다. 이에 관한 이용우의 저서와 박은영, 양은희, 호경윤, 조상인 등의 글은 당시의 주요 사실과 함께 역사적 상황에 대한 이해를 돕는다.¹⁾

1) 이용우, 「베니스 비엔날레 한국관」, 『백남준, 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, 2000, 198-205면.; 양은희, 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」, 『미술이론과 현장』24, 한국미술이론학회, 2017.; 박은영, 「아시아 현대미술의 다중적 시간: 1993년 베니스 비엔날레에서의 동아시아계 작가들」, 『美術史學』, 제45호, 2023, 3-34면.; 호경윤, 「베니스 비엔날

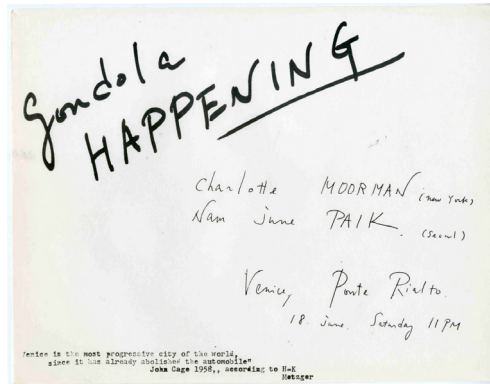
이 글은 무엇보다 베니스 비엔날레 한국관 설립 30년을 기념하며 사건의 도화선인 백남준의 시간 속 역사적 사건들의 결합을 관찰하는 것을 주요 내용으로 한다. 그가 한국으로 다시 돌아오는 1984년으로부터 베니스 비엔날레 한국관 설립으로 이어진 12년의 간의 백남준과 한국의 관계적 사실을 마주하여 지금, 여기의 존재적 시간을 반추하고자 한다. 즉 백남준이라는 예술가 개인의 역사이자 한국이라는 국가와 재개된 관계가 새로운 패러다임 또는 시대적 지평을 열게 만들었음에 주목한다. 개인은 생물학적 정신적 존재로서 주체적이고 존엄하지만, 결코 그가 속한 시대적, 역사적, 사회적 환경으로부터 자유로울 수 없는 귀속적 실체임을 확인하게 한다. 그는 코스모폴리탄 또는 트랜스네셔널의 예술가였지만²⁾, 국제적 환경과 거리가 멀었던 한국 사회와 관계하면서 스스로 부정한 애국이나 민족적인 태도로 한국에 국제적 제도와 정신을 이식하였기 때문이다. 이 12년 가운데 1989년은 냉전체제의 종식을 알리는 베를린 장벽의 무너짐과 세계가 망으로 연결되는 월드 와이드 웹의 시작되고, 무엇보다 미술계에서 새로운 지형의 지각변동을 예고한 《지구의 마법사(Magiciens de la terre)》(장위베르 마르탱과 마크 프랜시스 기획)전이 퐁피두센터에서 열렸던 기념비적인 해이다.³⁾ 즉 글로벌리즘과 노마딕 큐레이팅, 횡단문화주의가 주목되는 환경이 되었으며, 백남준은 이 같은 문화에 속해 있었고, 이 같은 상황에서 베니스 비엔날레 한국관 건립에서 역할은 대외적으로 문화적 매개자 혹은 외교적 소통이라는 단계를 넘어 한국 미술의 국제성의 지평을 열어준 것이라 요약할 수 있다. 따라서 백남준의 한국과의 관계적 시간 및 개인의 예술사를 관통하는 국제적 진자들의 움직임에 주의 깊게 보는 것은 그가 이식한 국제성의 지평이 무수한 만남과 소통에서 비롯된 까닭이다.

레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구, 성공회대학교 대학원 문화기획 전공 석사학위 논문, 2020, 28-32면 ; 조상인, “[인간 백남준을 만나다] 화장실 기증하고 한국관 짓자 기발한 발상 ... 23대 1을 뚫어”, 서울경제신문, 2019 등 참조

2) 울리히 벡은 ‘코스모폴리타니즘’은 국가 간 문물 교류를 뜻하던 종전의 외적 세계화 개념과 구별되는 내적 세계화(internal globalization)에 해당하는 것으로, 이 경우 세계(cosmos)와 지역(polis)이라는 양대 공간을 아우르는 이중적 사회의식의 발향이 핵심과제가 된다고 하였다. 지역적인 것, 구체적인 것, 특수한 것, 이질적인 것, 그리고 일상생활의 미시적 단면에 초점을 맞춘 세계화론의 새로운 전환 모색을 코스모폴리타니즘 사회학으로 규정하고, 특히 문화적 유형에 주목하였다. (Ulich Beck, “The Cosmopolitan Society and its Enemies”, Theory, Culture & Society, 19(1/2):17-44, 2002 참조.) 백남준은 내적 세계화의 인물이자, 문화적 유형의 코스모폴리타니즘의 전형이 아닐 수 없다.

3) 폴 오닐 지음, 변현주 옮김, 『동시대 큐레이팅의 역사:큐레이팅의 문화, 문화의 큐레이팅』, 더 플로어 플랜, 2019(2012) 참조.

0. 백남준의 베니스 비엔날레 최초의 사건 : 초대받지 않은 듀오의 곤돌라 해프닝



백남준과 샬로 무어먼의 <곤돌라 해프닝> 리플릿 1966

1966년 샬럿 무어먼과 나는 초대받지 않은 베니스 비엔날레에 게릴라식 공연을 가졌다. GONDOLA HAPPENING이라는 전단지 받고 수백 명의 관객 우리 기다렸다, 항상 한 시간 늦게 도착했다. 마침내 우리가 나타나면 사람들이 환호했다. 샬럿은 첫 번째 존 케이지 곡을 연주했다. 베니스 전체 도시에 존재하는 유일한 16mm의 프로젝터 (임대용)를 빌릴 수 있었다. 운하를 가로 질러 1 세기의 오래된 벽으로 영화가 투영되었다.

2번째 곡 생상을 연주하면서 운 좋게 우리는 방과 클래스 유레일 패스를 1등표를 얻어 하룻밤 더 머무를 수 있었다. 내가 시킨대로 무어먼은 운하에 뛰어 들었고, 10세기의 오염된 물에 젖었다. 쇼가 끝난 후, 그녀는 발진티푸스 주사를 맞으러 의사에게 가야만했다. 병원 신세를 진 것이다. 쇼가 끝난 후 우리는 5달러만 남았다. 우리는 27년 뒤 1993년 1966년 우리의 해프닝을 다 아는 한 명의 목격자를 만날 수 있었다. 그 증인은 바로 빔 베렌(암스테르담 스테델릭미술관 관장)이다. - 백남준

백남준의 시간 속 베니스 비엔날레의 첫 번째 사건은 초대받지 못한 이들의 해프닝이다. 또한 이 시기 한국은 베니스 비엔날레에 대한 어떤 관심도 발견될 수 없던 시기였고 백남준이 한국과 물리적, 정신적 거리가 멀었다. 백남준이 한국에 대한 상황과 정보를 접하고 있었더라도 특히 미술계와의 특별한 인연을 만들고 있지 않았다. 1966년 베니스 비엔날레는 팝아트의 강제로 로이 리이텐슈타인(Roy Fox Lichtenstein)이 한 저널의 표지를 장식하고 있는 것으로 그 분위기를 짐작할 만하다. 1960년대 세계 미술계의 관심이 어디로 향

해 있는지를 보여주는 베니스 비엔날레는 로이 리이텐슈타인을 비롯해 리차드 스미스(Richard Smith), 안토니 카로(Anthony Caro), 모란디(Giorgio Morandi) 등이 참여하였다. 여기에 대상을 수상한 아르헨티나의 훌리오 르 빠크(Julio le Parc)의 옵티컬 아트와 키네틱 아트의 작업이 더해져 이 시기 풍경을 완결하였다.⁴⁾ 이 같은 풍경 속에 문화적 테러리스트로 알려진 백남준은 1964년 뉴욕으로 이주하여 플럭서스 활동에 적극적으로 참여하고 있었지만 비엔날레와 같은 공식적인 전시에 초대받지 못했다. 물론 그는 초대받지 않았지만 당당히 갔고 비엔날레가 열리는 기간 동안 폰테 리알토(Ponte di Rialto)에서 <베니스 곤돌라 해프닝(Venice Gondola Happening)>을 벌였다. 일종의 시위로, 당시 쿠사마 야요이(Kusama Yayoi)도 초대받지 않았는데, 비엔날레 전시장 앞에서 자신의 작품 <나르시스의 정원(Narcissus Garden)>을 이루는 1500개의 미러볼을 1개 2달러에 판매하는 퍼포먼스를 했다. 유사하게 백남준과 샬롯 무어맨(Charlotte Moorman)도 베니스 비엔날레 기간에 맞추어 연주와 영화로 어필하는 게릴라적 행위를 선보였다. 그는 베니스를 상징하는 곤돌라 위에서 음악을 연주하며 퍼포먼스를 진행하기로 하고, 영사기로 운하의 벽면에 필름을 송출했다. 이를 위해 백남준은 베니스 전역을 돌며 겨우 한 대의 영사기를 찾아냈었다고 한다.⁵⁾ 이 해프닝을 알리는 리플렛에는 “베니스는 자동차를 폐기한 이후 세계에서 가장 진보적인 도시가 되었다”는 1958년 존 케이지의 말이 적혀있었다. 무어맨은 배 위에서 존 케이지(John Cage)의 음악을 연주했고, 백남준이 생상의 음악을 연주하는 동안 백남준의 요청에 의해 바다에 뛰어들어 베니스의 오염된 물에 피부병을 얻기도 했다. 이 해프닝이 벌어진 지 27년 후인 1993년 그는 베니스 비엔날레 황금사자상을 수상하는데, 이 두 가지 사건을 모두 마주하고 기억하는 운 좋은 목격자 빔 바렌⁶⁾이 있었다. 그는 유럽의 국공립미술관에서 가장 먼저 백남준 작품을 소장한 미술관이자, 네덜란드에서 처음으로 백남준 예술을 전시했던 스테델릭 미술관(Stedelijk Museum)의 전 관장이었다.

4) Pavillon de l'Argentine, XXXIII Biennale d'Arte, Venise, Italie (Grand Prix International de la Peinture) <http://www.julioleparc.org>

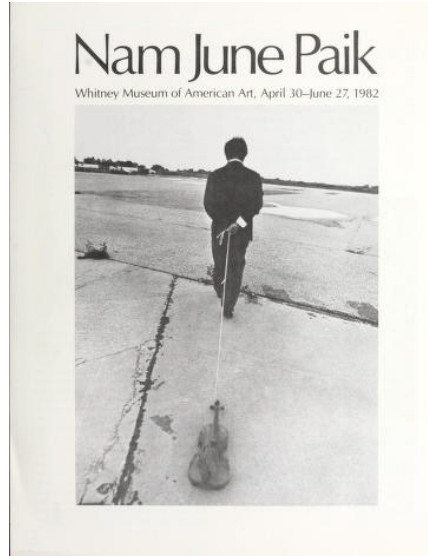
5) 이용우, 앞의 책, 205면

6) 빔 베렌은 네덜란드 스테델릭 미술관(<https://www.stedelijk.nl/nl>)의 관장을 지냈다. 스테델릭 미술관은 백남준과 특별한 인연이 있다. 1977년 네덜란드에서 최초로 백남준의 전시를 연 미술관이었다. 뿐만 아니라 스테델릭 미술관이 1974년 유럽 공립 미술관들 가운데는 처음으로 백남준의 작품을 소장한 기록을 갖고 있다. 스테델릭미술관의 백남준 첫 소장품은 <TV 부처>였고, 총 4점을 소장하고 있다. 이후 40여 년간 백남준과의 인연을 이었었다. 2020년 영국, 싱가포르, 미국으로 이어졌던 백남준의 전시 《The Future is Now》를 열었다. <TV 부처>, <TV정원>과 함께 1993년 베니스 비엔날레 황금사자상을 수상한 <시스티나 성당>이 전시되었다.

1. 1982년 한국과의 재회, 방송으로부터

베니스 비엔날레에서 해프닝이 이후 백남준의 예술은 TV예술을 통해 더 널리 알려지게 된다. 1995년 베니스 비엔날레 한국관 설립에 백남준의 기여가 있기까지는 홍콩, 일본, 독일, 미국에서 활동하고 있던 그가 어떻게 다시 한국과 인연을 시작하게 되었는가가 중요하다. 1960년대부터 세계가 그의 전위적인 예술 활동을 알기 시작했지만, 세계와의 소통이 미미했던 한국에서는 1982년 휘트니 미술관 회고전(1982.4.30.-6.27)을 통해 공식적으로 인지되기 시작하였다.⁷⁾ 이 회고전에서 천호선 당시 뉴욕 주재 한국문화원 문정관과 김홍희 전 서울시립미술관장이자 현 백남준문화재단 이사장과의 만남이 이루어지면서 한국과의 인연이 재개되었다. 이 전시는 존 한하르트(John G. Hanhardt)가 기획했고, 존 케이지를 비롯해 헤어초겐라트, 폰투스 윗텐, 데이비드 로스 등 미술계 인물들이 백남준의 미술사적 위치를 논하는 자리도 마련되었다. 50세의 백남준은 1964년 제작한 <로봇 K-456>을 비롯해 1970년대 대표작이라 할만한 <TV부처>, <TV시계>, <하늘을 나는 물고기>, <달은 가장 오래된 TV> 그리고 90년대 대표작이 될 <레이저 비디오>를 선보였다. 이 전시를 KBS 특파원 김기덕이 취재하여 한국에 백남준을 알리는 최초의 방송을 하게 되었다. 무엇보다 김홍희 이사장과의 만남은 한국 미술계와의 관계 맺음을 시작할 수 있는 계기였을 것이다. 1970년대까지의 자신의 작업에 대한 점검의 기회이자 한국과의 인연을 시작하는 1982년은 이후 내용적으로 한국적인 요소들의등장이 활발해지는 단초가 되었음은 충분히 짐작되고도 남는다.

7) 백남준은 휘트니미술관(<https://whitney.org>)과 특별한 관계를 맺어왔다. 1974년 미국 시러큐스의 에버슨미술관(Everson Museum of Art)에서 백남준의 <TV정원>이 처음 소개되었는데, 당시 큐레이터였던 데이비드 로스가 휘트니미술관으로 가게 되면서 인연을 이어가게 되었다. 1977년 휘트니비엔날레에서 백남준은 존 발데사리(John Baldessari), 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim), 아그네스 마틴(Agnes Martin) 등과 함께 참여하면서 현대미술의 맥락에 이름을 드러냈다. 이후 1981, 1983, 1987, 1989년에 이 비엔날레에 참여하였고, 1993년 국립현대미술관에서 이 비엔날레를 국제전으로 사례를 주선했다. 휘트니 미술관은 일찍이 백남준의 전위적인 퍼포먼스나 TV예술을 알아보고 그의 작품을 소장하였는데, 33점의 평면과 비디오 작업들이 휘트니미술관 컬렉션이다.



1982년 휘트니미술관에서 백남준과 백남준 개인전 포스터

2. 1984년 <굿모닝미스터오웰> 위성예술의 위력, “일생일대의 만남”

오래전부터 위성을 이용한 문화 이벤트는 있었지만, 이번처럼 비교적 적은 비용(1만달러)으로 문화프로그램의 쌍방향 방송을 시도한 적은 드물다. 예를 들어 머스 커닝햄과 장루이 바로가 유명한 듀오 춤을 추는 장면이 TV로 실시간 중계된다고 상상해보라. 오늘날 시몬 드 보부아르와 노먼 메일러가 실존주의적 문제에 대해 논의한다고 상상해 보라. ... 혹은 요셉 보이스와 존 케이지의 듀오 퍼포먼스도 좋다. ‘하늘이 한계이다!!!!’라는 포현은 이제 은유가 아니다. 대륙간 위성중계를 이용하면 브로드웨이의 밤 공연에 드는 비용보다 더 적은 예산으로 두 대륙에 거주하는 수백만 인구만이 아니라 철의 장막 뒤에 있는 수백만명과 접속할 수 있다.⁸⁾

백남준의 시간에서 1984년은 1월 1일부터 스펙타클의 연속이었다. 그에게 1월 1일은 위성예술을 하기에 가장 적절하다고 판단했던 날이다. 즉 그는 “국가 간의 시차를 고려할 때 방송에 가장 적절한 시간은 겨울철 일요일 뉴욕의 정오이다(서부는 아침 9시, 유럽은 저녁 6시). 다른 계절이라면 사람들이 대부분 집 밖에 있을 것이다. ... 결국, 그 유명한 조지 오웰의 해를 기다린다면 가장 이상적인 날짜는 1984년 1월 1일 것이다.”라고 생각하였다.⁹⁾ 그의 1983년 시나리오의 대부분 1984년의 실행으로 이어졌다. 그는 자신의 위성예술 첫 프

8) 백남준, 「〈굿모닝 미스터 오웰〉의 시나리오 초안, 1983년 5월」, 『백남준:말에서 크리스토프까지』, 에디트 테커·이르멜린 리비어 엮음, 임왕준, 정미애, 김문영, 이유진, 마정연 옮김, 백남준아트센터, 1993(2010), 183면. (Le premier scenario de <Good Morning Mr.Orwell>:1983년 5월. 〈굿모닝 미스터 오웰〉의 첫 번째 시나리오, 『2500만을 위한 예술』에 수록, DAAD갤러리, 베를린, 1984. 줄리안 레글레르가 프랑스어로 번역했다.)

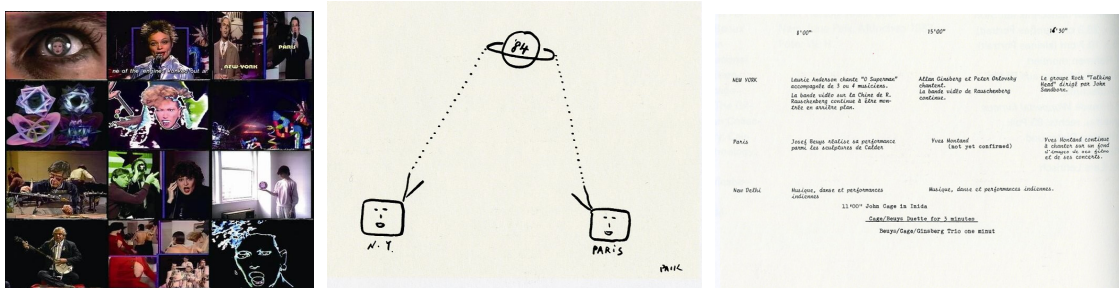
9) 위의 책, 183-184면 참조.

로젝트 <굿모닝 미스터 오웰>을 통해 뉴욕과 파리를 연결하는 이원생방송을 전세계에 송출하며 예술을 전지구적으로 공유하고 소통하는 역사를 만들었다. 미국과 프랑스, 한국, 독일 등지의 시청자 2500만명이 시청한 위성쇼 <굿모닝 미스터 오웰>은 미국 방송사 더블유넷(WNET)의 뉴욕 스튜디오와 프랑스 파리 퐁피두센터 사이를 위성 연결하여, 존 케이지, 머스 커닝햄(Merce Cunningham), 요셉 보이스(Joseph Beuys), 앨런 긴즈버그(Allen Ginsberg), 이브 몽탕(Yves Montand), 사포(Sapho), 로리 앤더슨(Laurie Anderson), 오잉고 보잉고(Oingo-Boingo), 벤 보티에(Ben Vautir), 샬럿 무어맨 등을 출연시켰다. 특별히 백남준은 만났으나 정작 한 번도 만나지 못했던 존 케이지와 요셉 보이스가 위성을 통해 한 무대에 서는 일명 ‘별들의 랑데부’가 이루어진 것도 기억할만한 사실이다. 브레이크 댄스, 우주요들송, 뮤직비디오가 백남준이 즉흥적으로 연출한 배경 속에서 휘몰아쳤다. 이들을 통해 백남준은 1948년 기술로 인한 감시권력에의 공포를 경고한 조지 오웰(George Orwell)의 소설 『1984』의 미래인 1984년에 오웰에게 “당신은 절반만 맞았다”라고 응답을 보냈다. 미디어가 지닌 전지구적 소통의 가능성을 제기한 그의 위성쇼는 호평을 받았고 더불어 오웰의 『1984』는 스테디셀러가 됐다.

더군다나 이 위성예술은 한국 국영 방송사 KBS를 통해 전국민에게 방송됨으로써 많은 이들에게 백남준을 알렸고 그의 특별한 세계를 공유하였다. 당시 KBS 이태행 피디¹⁰⁾는 백남준이 이 위성쇼를 준비하면서 다음과 같은 말을 했다고 전해주었다. “칼과 피, 고통과 증오, 살육과 침략으로 얼룩진 전쟁으로서가 아니라 마음과 마음, 마음과 가슴, 가슴과 기술을 한데 묶어 세계를 정복하는 나만의 칭기즈칸을 세상에 내놓겠다.” 뉴욕 시간 1월 1일 정오, 한국시간 1월 2일 새벽 2시에 위성쇼는 시작되었다. 전파가 끊겼다가 연결되기를 반복하며, 이태행피디는 준비했던 스탠바이 화면을 두 번이나 집어 넣었다. 백남준이 ‘미디어의 불통을 표현하기 위해 블랭크를 만들고 정파노이즈를 방송하는 것’을 몰랐던 이 피디는 거기에 “위성중계가 고르지 않다”는 자막을 넣었다며 지금 생각해도 쓴웃음만 나온다고 회고하였다. 1시간 동안 펼쳐진 이 위성쇼는 충격이었고 예술의 새로운 경험으로 기억

10) 이태행 피디는 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>을 방송했던 인물이다. 백남준과 전화와 팩스를 주고 받으며 한국에서의 방송을 준비했다. 올해 2024년은 <굿모닝 미스터 오웰> 40주년이 되는 해로 백남준아트센터에서는 《일어나 2024년이야!》(기획:김윤서, 참여작가: 백남준, 바밍타이거x류성실)와 《빅브라더 블록체인》(기획:이수영, 임채은, 참여작가: 권희수, 상희, 삼손 영, 이양희, 장서영, 조승호, 흥민키, 휘, 히토 슈타이얼) 두 전시를 통해 이를 기념하고 있다. 3월 21일 개막식에 참석한 이태행 피디는 백남준아트센터에 당시 백남준과 주고 받았던 기록물 등을 기증하여 이를 기념하였다.

되기도 했으며, 한편으로는 전혀 이해할 수 없는 상황으로 받아들이기도 했다. 유흥준은 전세계를 떠돌며 한 이 사건에 대해 “한국 현실과는 동떨어져 있다”는 반응을 보였는데, 이 같은 미술계의 평가는 너무나 적나라한 사실이었다. 분명한 것은 이제 국제적으로 호명된 세계적인 예술가 백남준의 존재가 한국에서 인지도가 확연히 높아졌다는 것이다. 코스모폴리탄으로 존재하는 백남준의 활약을 전국민이 마주하면서 ‘국제’와 ‘세계무대’라는 새로운 장에 대한 인식을 갖게 되었으며 이는 오늘날 K-컬처/팝이 지닌 영향력처럼 한 세기 전에 위성예술을 통해 세계의 장면들을 마주하는 “일생일대의 만남”의 경험을 전세계가 공유한 것이다. 더군다나 그는 1982년 휘트니미술관 회고전에 이어 한국 예술계에 널리 알려지고 환대받는 계기이자 경기중학 시절 동창생을 만나기도 했다. 이때 화가 최경환, 정치인 염보현, 시사만화가 백인수, 언론인 신용순이 백남준 환영 파티를 열어 환대해 주었다.¹¹⁾



〈굿모닝미스터오웰〉의 장면, 백남준의 위성예술 아이디어, 시나리오 기록물

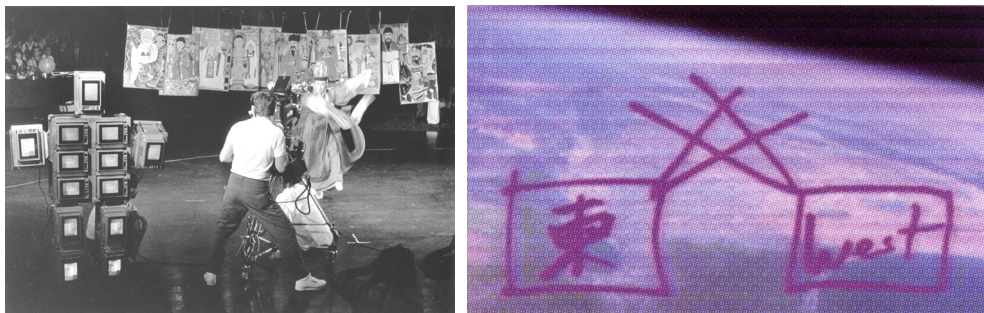
삶의 베타맥스에 되감기 버튼이란 없다. 중요한 사건은 단 한번만 일어난다. 세계 3대 문명의 도덕적 기반이 되었던 자살들(소크라테스, 예수, 백이(伯夷)와 숙제(叔齊) 또한 단 한번 일어난 사건이었다. 사람과 사람의 만남, 사람과 특정 시대의 만남은 종종 “일생일대의 만남”이라고 여겨져왔지만, 인공위성을 통해 이러한 존재의 분절들은 그 부피가 훨씬 커지게 되었다. 사고과정이란 다층적 매트릭스로 배열된 뇌세포의 연결부 사이에서 전광(電光)들이 움직이는 것이다. 영감이란 이 전광의 한줄기가 순간적으로 발생하여 예상치 못한 방향으로 매트릭스의 한 부분에 안착해버린 양상이다. 인공위성은 우연적으로 그리고 필연적으로 사람과 사람 사이의 예기치 못한 만남을 유도할 것이며, 인류 뇌세포의 연결고리를 더욱 공고히 할 것이다.¹²⁾

11) 이용우, 앞의 책, 197면 참조

12) 백남준, 「예술과 위성」, 『백남준 : 말馬에서 크리스토포까지』, 151면

3. 1986년 <바이바이키플링>과 서울 아시안게임, 우연과 인연

백남준은 1986년 10월 14일 저녁 다시 한번 위성을 통해 세계와 만난다. 실험공연으로 유명한 뉴욕 이스트빌리지의 라마마 극장에서 백남준은 <바이 바이 키플링(Bye Bye Kipling)>을 무대에 올렸다. 1986년 서울 아시안게임의 성공적 기원을 위한 위성예술이었다. 이번에도 한국의 방송사는 KBS였다.¹³⁾ 그는 자신의 국제적 행보 속에 한국을 위해 ‘우주 오페라’를 만들었다. 영국의 노벨문학상 수상작가 루디야드 키플링(Rudyard Kipling)이 동양과 서양은 역사와 문화가 너무 다르기 때문에 절대 화합할 수 없다던 주장에 반박하는 의미를 담은 제목을 단다. 백남준은 실시간 위성방송 연출을 통해 동서양의 문화와 예술이 서로 얼마든지 화합할 수 있다는 것을 보여주려고 했다. 딕 커버의 사회, 현대무용의 엘빈 앨리 레퍼터리, 현대미술의 키스 해링, 작곡가 필립 글레스, 가야금 명인 황병기, 박상원, 선 무용가 이선옥 등 동서양의 예술가들이 함께 했다. 가장 큰 호응은 피날레를 장식한 한국 전통 굿 공연이었다.



1986년 10월 5일 생방송으로 공개한 바이바이 키플링

<바이바이 키플링>은 1977년의 《도큐멘타》 이후, 뉴욕에서 발신되는 세 번째 인공위성 이벤트인데 나는 이제야 겨우 100점 만점으로 목표에 골인하는 것이 가능해졌다는 생각이 든다. 한국의 리얼타임 마라톤과 일본의 사토 데루, 한국 KBS의 이동식, 캐럴 브랜던버그(Carol Brandenburg), 앨런 와이즈(Alan Weise), 밥 라닝(Bob Lanning) 등의 정확한 디렉터십에 힘입은 바가 크다. 일본과 한국 측에서는 방송 수신에 대한 불만의 목소리도 많았지만, 최초의 시도로서는 이 정도로도 만족해야 한다고 생각한다. 이처럼 복잡하고 큰

13) 1986년 7월 30일 본사 6층 회의실에서 KBS를 대표한 배학철 보도본부장과 이병대 기획보도실장, WNET를 대표한 케롤 브랜던버그 제작책임자, 그리고 백남준 씨가 함께한 자리에서 [키플링]제작계약서가 조용히 체결됐다. 그 계약의 체결이 이와 같은 많은 뜻을 함축한 일이었으며, 알게 모르게 우리가 인류사에 조그만 역사를 창조하는 일역으로 참가함을 의미한다. 바로 KBS가 그 일을 하고 있는 것이다.(1986년 11월 호 KBS 사보)

규모로 하드웨어와 소프트웨어를 자유로이 구사해야하는 데다가, 세나라 사이에 존재하는 각기 다른 역사의 무게를 짊어지고 있는 이상, 설령 모차르트가 다시 태어나더라도 한번에 흠련을 치지는 못할 것이다.-1986년 12월 15일 비스바덴¹⁴⁾

그의 이 같은 언급은 방송 시간과 시차 때문에 일본의 모든 스타들이 7시에 집을 나서 8시부터 리허설을 했음에도 불구하고 일어난 실수와 한국에서 인공위성 발신이 4회선 모두 스포츠 프로그램에 사용되어 문제가 발생할 것이나 날짜나 시간의 변경없이 진행했다. 실제로 “일본 방송국 기술자가 사카모토에게 연결된 스피커를 켜놓는 것을 깜박 잊어버려 방송 사고가 발생했다. 백남준은 뉴욕 스튜디오에서 사카모토를 불렀지만 이를 들을 수 없었고 그 상태로 40초 넘게 흘러간 것이다. 결국 다음 순서인 뉴욕 록 가수 벨벳 언더그라운드 리더 기타리스트인 루 리드에게 곧바로 마이크를 넘길 수밖에 없었던 해프닝이 벌어졌다. 뉴욕에서는 방송 사고에 아랑곳하지 않고 공연을 진행해갔다. 무대의 왼편에는 13개의 대형모니터로 제작한 TV 로봇 모니터가 설치돼 당시 실시간 진행되는 공연을 방영했다. 그날 관람석에는 한국 공동제작사 KBS 최동호 특파원과 유태완 뉴욕한국문화원장, 조각가 존 배서 부부 등 국내외 예술계 인사가 앉아있었다.”¹⁵⁾ 현재진행형의 스포츠와 현재진행형의 예술을 맞물리게 한 뒤 동시에 골인시켜보고자 했던 그의 바람이 있었다. 그는 “인공위성의 초대 의 효용은, 인류간에 여태껏 없었던 상호관계(인연)를 인공적, 가속적으로 만들어내 새로운 의식과 의식 사이의 신경적인 네트워크를 창출해 경제와 문화 성장에 기여하는 것이리라....”¹⁶⁾ 라고 밝히고 있다. 더불어 흥미로운 한가지 점은 한국의 서울 아시안 게임의 성공을 위한 이 프로젝트가 만들어지기까지 다양한 인연과 조력들이 있었음을 다음과 같이 전하는데 다수가 일본과 관계된 인물이다. “미술평론가 이토 준지와 일본 최대의 광고대행업체 덴츠의 미요시 스스무가 소니 비디오의 이시이 히로에를 방문했다. 우연히 《아델리 펭귄》(키트 피츠제럴드, 폴 게린, 사카모토 류이치)을 제작하고 있었던 그녀가 <바이 바이 키플링>의 기획안을 가지고 상사들을 설득했다. 한편 우연히 후쿠이의 FBC TV의 가토 씨가 갤러리 와타리를 통해 나를 일본으로 초대했고 와타리 시즈코가 전

14) 백남준, 「아사테라이트-모레의 빛을 위해」, 『백남준:말馬에서 크리스토까지』, 122-123면 참조. 이 글 제목 아사테라이트에 대한 역주에 따르면, 영어 'a satellite'가 일본식'으로 '아 세테라이트'로 발음된다는 사실을 이용한 언어 유희로, 백남준은 '모레의 빛'이라는 의미가 되는 '아셋테라이트'라고 표기하고 있다. 일본어로 모레를 의미하는 아셋테(明後日)는 내일 이후의 미래라는 의미의 한자를 쓰며, '모레의 방향'이란 표현처럼 관용적으로 '미처 예측하지 못한'이라는 의미로 쓰이기도 한다. (같은 책, 119면)

15) 아트조선, 백남준, 지금 여기: 바이바이키플링과 아시안게임, 2019.9.9. 기사 참조

16) 백남준, 『백남준:말馬에서 크리스토까지』, 128-129면 참조

액을 현금으로 건네주었다. 오랜 벗 미야케 잇세이가 마침 우연히 뉴욕의 무용가 앨빈 에일리와 일본의 부토 무용단 산카이쥬쿠와 아는 사이였다. 우연히 아사히 TV의 고바야시씨가 뉴욕의 ABC특파원 자리에서 돌아와서 5일만에 이 기획을 실행하기로 결정했다.”¹⁷⁾ 그의 <바이바이 키플링>에 대한 기억에는 ‘우연히’가 연결해준 ‘인연’으로 하늘의 잔물결 같은 인공위성에 의한 오래된 견우직녀같은 새로운 만남이 있다.

4. <세계와 손잡고>와 1988년 서울올림픽, 위성으로 문화관광

백남준은 1988년 서울 올림픽을 기념하며 <세계와 손잡고(Wrap Around the World)>¹⁸⁾를 위성예술 3부작의 완결로 내놓았다. 서울 올림픽이 열리기 일주일 전인 1988년 9월 11일에 생방송된 작품이다. 전작인 <굿모닝 미스터 오웰>, <바이 바이 키플링>과 마찬가지로 대중문화 팝 가수들과 아방가르드 예술가들이 함께 어우러졌으며, 냉전이 종식되어 가던 시대를 상징하듯이 러시아와 중국을 포함하여 11개국 방송사가 참여하였다. 뉴욕 WNET과 한국의 KBS가 공동으로 기획해 한국시각으로 1988년 9월11일 0시30분부터 오전2시까지 독일·오스트리아·브라질·이탈리아·아일랜드·이스라엘·중국·소련까지 총 11개국의 전파를 탔다. 뉴욕의 방송국 건물 위로 UFO가 등장하고 스튜디오에는 “크라일론 행성에서 왔다”는 우주인 차림의 모비우스 박사(툼 데이비스)가 나타난다. 우주인은 “당신들의 과격한 민족주의, 끝없는 잔인함, 당신들의 행성이 필요로 하는 것을 고의적으로 무시하는 행태가 우리 크라일론 행성의 젊은이들에게 안 좋은 예를 보여주고 있다. 그래서 안타깝게도 우리의 살인 광선을 사용해 당신 종족을 파괴하는 것이 방문 목적이다”이라고 말한다. 사회자는 “우리 프로그램을 본다면 인류가 형제애와 평화의 정신을 갖고 인위적인 장벽을 초월하며 소통할 수 있다는 증거를 충분히 찾을 수 있을 것”이라고 말하는데, 이는 백남준의 ‘하나로 된 세계’에 대한 메시지이다. 국립현대미술관 과천관에 설치된 <다다익선> 앞에서 사물놀이가 펼쳐지고, 뉴욕의 백남준은 텔레비전에 대한 ‘제사 퍼포먼스’를 거행했다. 갓을 쓰고 흰 두루마기를 입은 백남준은 껍데기만 남긴 텔레비전 안에 초를 밝힌다. 백

17) 같은 책, 129면 참조

18) 한편, 백남준이 제작한 1988년의 영상을 토대로, 지난 2022년 백남준 탄생 90주년을 맞아 백남준아트센터, 한국국제교류재단, 57Studio와 함께 <세계와 손잡고 Wrap Around The World> 영상 시리즈 5편을 제작하였다. 백남준의 위성 프로젝트 3부작 중 마지막 편이었던 1988년 동명의 작품을 모티브로 하여, 백남준아트센터 온라인 비디오 아카이브 “백남준의 비디오 서재”를 연구 플랫폼으로 삼아 2022년 동시대의 창작자들이 백남준의 영상 언어와 그 안에 담긴 소통과 평화의 메시지를 오늘의 영상 미학으로 다시 재해석한 버전이 나왔다. https://youtu.be/OEUK_LUg_3w?si=XzQ7riVnGXU1Y_Gx

남준의 한국과의 관계는 보다 견고해졌고 ‘위성예술’은 물리적 백남준과 한국과의 거리를 좁히는 실체였음을 인식하게 한다. 국제적으로 활동하는 백남준은 위성에서 시작하여 실제로 만나게 되었고, 그의 말처럼 “위성 덕분에 타인과의 신비스러운 만남(우연한 만남)은 기하학적 진보과정을 거쳐 축적되어 갈 것이며, 이는 동시에 후기 산업사회의 주된 비물질적 산물이 되어야 한다. ... 위성 기술을 통한 ‘자유의 증대’는 기대와는 달리 ‘강한 자의 승리’로 이어진다.(자유와 평등은 매우 유사한 개념처럼 보이지만, 사실은 서로 전혀 상관없을 뿐만 아니라, 대립적어도 하다.) ... 위성으로 강한 자의 자유를 증대시키는 것은 나약한 문화를 보호하고 여러 문화 사이의 질적인 차이를 정확하게 드러내는 다양한 소프트웨어를 만들어내는 것을 의미한다. ... 관광의 가장 중요한 즐거움 가운데 하나는 다른 문화의 습득에 있다면 위성 덕분에 우리는 매일 관광여행을 할 수 있다.”¹⁹⁾ 위성 3부작에서 백남준은 한국을 세계와 연결하는 중요한 계기를 만들었다. 예술이라는 망으로 연결하여 한국에 국제 문화의 토양과 실질적 만남을 보여주었다.



백남준이 1988년9월11일 세계 11개국에 생중계한 ‘세계와 손잡고’ 중 가수 데이빗 보위와 라라라휴먼스텝스의 공연 장면

5. 1992년 백남준 회고전과 1993년 휘트니비엔날레 전시 그리고 대전 엑스포

< 제2단계 >

- 국립현대미술관에서 개최한 백남준비디오아트전('92. 7. 30 ~ 9. 6)에 참석한 베니스비엔날레 운영위원장인 아킬레 보니로 올리바가 '93. 8. 5 당시 이수정장관 면담과정에서 '93년 베니스비엔날레에 한국이 참가를 희망할 경우 적극 지원하겠다'는 입장을 표명하고 참가희망시 정부명의로 참가신청을 하도록 요청

백남준의 국내 회고전은 1992년 국립현대미술관 과천관에서 이루어졌다. 국내 대규모 백남준 회고전은 세계 미술의 중심에 있는 그의 전시를 주목

하고 알리는 중요한 기회가 되기도 했다. 비디오아트의 아버지로 알려진 그의 대명사에 걸

19) 같은 책, 153-154면 참조

맞게 왜 비디오인가를 설명하면서 소유가 아닌 공유 가능적 지점을 대중의 관점에서 분명히 밝히기도 하였다. “미술작품의 매력이란 게 본래 남이 안 갖는 것을 소유-독점할 수 있다는 허영심을 충족시키고 땅이나 주식과는 달리 유산과정에서 상속세를 사기 칠 수 있다는 것 아닙니까? TV(비디오)라는 것은 대중들이 모두 공유할 수 있고, 보기만 하고 소유할 필요가 없는 것이니 상품성이 적을 수밖에요. 그런데 80년대 들어 제 비디오 작품에도 손때를 묻히고 의도적으로 영원성을 불어넣으려 하니까 좀 팔리기 시작했습니다...자본주의 사회에서 예술가의 존재 양식이란 돈도 벌면서 장난도 치자는 것이지요.” (백남준 인터뷰, 조선일보 1992.1.28, 《백남준·비디오때·비디오땅》 전시 관련) 그리고 이때 전시 관련 국제 심포지엄 <현대미술 세기의 전환>에 1993년 베니스비엔날레 총감독을 맡은 아킬레 보니토 올리바를 참여하게 한 것은 그가 늘 생각하던 우연과 인연의 매듭을 묶기 위해서였다.

2022년 국립현대미술관의 《백남준 효과》는 1984년 귀국한 이래 백남준의 한국 미술과의 관계와 국제화 과정에서의 역할 등 전반을 ‘백남준 효과’라는 단어로 제시하였다. 그 말처럼 한국은 ‘백남준 효과’라 할 국내에서의 변화와 국제적 관계망 확대를 경험하였다. 1992년 비디오때.비디오땅 백남준 전시, 1993년 휘트니비엔날레 국제전 유치는 국립현대미술관에서 이루어진 세계 미술 현장의 조명으로 백남준의 국제성 지평의 이식의 장이다. 여기에 아킬레 보니토 올리바를 초청하여 학술심포지엄에 참가시키는 백남준식 관계맺기를 통해, 1995년 베니스비엔날레 한국관 설립의 영향력있는 인물에게 협력 의지를 갖게 한 것은 놀라울 정도다. 다음해 휘트니비에날레 유치에 백남준 개인의 사비가 들어갔다는 사실도 이미 알려진 사실인데, 백남준이 국제 미술현장이 어떻게 바뀌고 있는지를 한국에 알려주고자 한 의지가 지배적이었음을 확인하게 된다. 당장 21세기를 준비해야 하는 시점에서 미래에 대한 아젠다를 제시한 대전엑스포까지 베니스비엔날레 한국관 설립 목전에서 대단할 활약을 보였다. “비디오 아트는 텔레비전을 단순히 오락적 기능에 국한시키지 않고 형이상학 수준으로 끌어올린 예술이다. 20세기를 인류가 자연을 정복하는 시대라고 한다면 21세기는 자연과 인류가 전자매체를 매개로 공생하는 세기가 될 것이다.” (백남준 인터뷰, 한겨레, 1993.7.21, 대전 엑스포 《비디오 아트》전시 관련)

6. 1993년 베니스비엔날레 황금사자상 수상 이후

백남준은 45회 베니스 비엔날레에서 황금사자상을 수상한 후 한국에 귀국하면서 다음과 같은 얘기들을 남겼다. 자신의 베니스 비엔날레 수상에 대한 기쁜 소감과 더불어 한국에서 자신이 무엇을 하러 왔는지를 밝히는데, 본격적인 국제성 이식의 수순으로 이어지고 있었다. 매체를 통해 밝힌 활동에는 한국에 국제적 전시가 열리도록 조력하는 것과 대전 엑스포 준비를 돕는 일이었다. “국립 현대미술관에서 열릴 휘트니 비엔날레의 준비를 돕고 대전 엑스포의 재생조형관 및 미래 테마파크 작품을 마무리하기 위해” 귀국했다. 베니스에서의 대상 수상 소감에 대해, “솔직히 말해 후련합니다. 못 받으면 여러분들에게 꾸지람 들을까 신경도 많이 쓰였습니다. 예술이란 게 올림픽 경기처럼 금메달 은메달 등위를 매기는 게 무의미하긴 하지만, 상이 없다면 몰라도 있다면 타는 것도 괜찮지요.” “재수가 좋았지요. 똑같은 작품이라도 요전번 비엔날레였다면 안됐을 겁니다. 어차피 국제무대라면 1,2,3위의 싸움이 아니라 1위들끼리의 싸움입니다. 작가들의 인맥을 둘러싼 싸움에 화상들의 머니게임이 극성을 부리고 제가 독일관의 초대작가로 참가한 것이나 한스 하케와 파트너가 된 것 등이 운이 좋았던 겁니다.” “섬섬한 마음 전혀 없습니다. 저 역시 전위예술가로서 먹고사는 게 제일 큰 목적이었기에 민족이란 걸 생각할 겨를이 없었습니다. 어떻게 하면 미술사에 남느냐, 어떻게 하면 다음 시즌 전에 새 아이디어를 내서 먹고 사느냐가 중요한 것이지요.” 미국 휘트니 비엔날레의 서울 전시를 위해 적극적으로 노력한 것에 대해서는 “우선 돈 문제에 대해서는 작품 빌려오는 값 30만 달러 중 제 돈이 25만 달러라는 것만을 말씀드리고 넘어가지요.” “이제는 우리도 우물안 개구리에서 벗어나 무엇이 일류고 무엇이 2류인가를 우리 눈으로 직접 체험, 확인해야 합니다. 사실 이번 휘트니 비엔날레의 전시작 중 반 이상은 곧 거품처럼 없어질 것들입니다. 또 소수는 분명히 미술사에 남을 것들이지만 무엇이 남고 무엇이 없어질 지는 지금 아무도 모릅니다. 외국의 첨단 사조라고 무턱대고 따를 것이 아니라 이 같은 미술사적 평가작업에 우리도 직접 참여할 기회를 갖는다는 게 이번 전시의 가장 큰 의의입니다. 걸작들을 갖다 전시하면 사람들은 이를 공부해 모방할 생각만 합니다.” 여러 매체를 통한 그의 얘기들로부터 당시 시대적 배경에서 한국은 무엇을 해야하는지를 충분히 언급하고 있다. 특히 자신의 수상에 대한 기쁨 이면에 한국에 대한 배려를 직접적으로 베니스 비엔날레 한국관과 연관짓는다. “한국 미술이 세계로 나가려면, 한국에서 국제적인 작가가 나오려면 당연히 베니스 비엔날레에 한국관이 있

어야 한다.“²⁰⁾ 자신의 독일관 작가로 황금사자상을 수상하는 영예를 안았지만 1986년 처음으로 비엔날레에 참여했던 한국으로서는 국제적 경험이 짧을 뿐 아니라 국제적인 작가 성장을 위한 국가적 노력도 미미하기 그지없던 터라 제도적 장치 마련이 시급하다는 판단했던 것이다. 이 같은 언급 이전부터 한국의 상황을 개선하기 위한 여러 제스처들이 있었던 것이 사실이다. 즉 베니스비엔날레 한국관에 대한 직접적인 언급은 1993년부터 시작되었고 1995년 결실을 맺게 되기까지 백남준과 국가적 노력이 총동원된다. 다만 백남준의 시간에서 보자면, 그가 황금사자상을 수상함으로써 예술적 영향력이 커졌으며 한국을 위한 백남준 백그라운드로 스스로 작동하였다.



1993년 베니스비엔날레에서 최고의 국가관 전시에 수여하는 황금사자상 수상

7. 1995년 베니스비엔날레 한국관 개관 여정

백남준은 1993년 베니스에서 황금사자상을 수상하면서 국제적 위상을 공고히 다졌고 한국관 문제에 보다 힘을 더할 수 있는 상황으로 거듭났다. 한국의 국제적 경험 미숙과 무관심에 대해 적극적인 지원을 당부하는 여론을 이끌었던 것도 한몫했다. “국제적인 미술 행사에 대한 정부의 관심이 너무 미약하다. 이번에도 통독으로 빅 된 동독관이나 아페르토 93전이 열리고 있는 코르테리어 근처의 미술관 하나를 한국관으로 바꿀 수 있는 기회가 있었는데도 그걸 살려내지 못해 정말 아쉽다. 다음 백주년 기념 베니스비엔날레에는 한국 정부의 적극적인 지원과 관심이 있게 되기를 바란다.”²¹⁾ 그의 이 같은 구체적이고 실질적인 해법을 찾을 수 있던 국제적 감각과 경험이 한국으로서는 매우 소중했다. 이미 1992년 국

20) 조상인, “인간 백남준을 만나다: 화장실 기증하고 한국관 짓자” 기발한 발상 ... 23대 1 경쟁 뚫어“, 서울경제신문, 2019.5.24. 참고

21) 백남준, 『월간미술』, 1993년 7월호, 72면

립현대미술관에서의 회고전, 1993년 휘트니비엔날레의 유치에 팔을 걷어 부쳤던 그는 1993년 황금사자상 리셉션에 참석한 한국 미술계 인사들과 함께 한국관 건립에 뜻을 모았다. 같이 참석해있던 김석철 건축가에게 백남준은 설계비는 자신이 지불할 것이니 기초 설계부터 시작하게 하였다. 뿐만아니라 베니스 대학 프랑코 만쿠소(Franco Mancuso)와 베니스 시청 도시 계획 담당자들을 만났다.²²⁾ 베니스의 이같은 상황을 파악했던 문화부와 외교부도 적극적 행보를 하기 시작했다. 이에 대한 공식 문서 색인을 보면 다음과 같다.

색인목록

기록물명 제목 : 베니스 비엔날레 한국관 설치
 일련번호 : 9903052-9999999-1993-00001-001
 기록물형태 : 일반문서
 총표연도 : 199

일련번호	일자	문서번호	제목	보낸기관	받은기관	페이지	쪽수	인양(단체명)	주안번호
1	1993-02-05	제45회 베니스 비엔날레 개회	예술진흥과	한국미술협회 이사장	1-13	13			
2	1993-05-31	제45차 베니스 비엔날레 참가관련 사항	예술진흥과	시) 한국미술협회이사장	14-18	5			
3	1993-09-11	제45회공보관 파견요청	예술진흥과	공보처장관, 해외공보관장	19-20	2			
4	1993-09-14	공무국의출장 예비 집행	예술진흥과	내무결재 외	21-42	22			
5	1993-09-15	의한매입 협조의뢰	예술진흥과	농림중암회 정부청사지정장	43-48	7			
6	1993-10-01	베니스 비엔날레 한국관 설치교섭을 위한 출장결과 보고	예술진흥과	내무결재	50-64	15			
7	1993-11-01	해외문화예술계 인사방문	예술진흥과	내무결재	65-73	9			
8	1993-11-01	공무국의어행 실시	예술진흥과	내무결재 외	74-87	14			
9	1993-11-22	의한매입 협조의뢰	예술진흥과	농림중암회 정부청사지정장	88-90	3			
10	1993-12-01	베니스 비엔날레 한국관 설치교섭을 위한 2차출장 결과 보고	예술진흥과	내무결재	91-112	22			
11	1993-12-15	베니스비엔날레 한국관 건립을 위한 예산확보 요청	예술진흥과	문화정착국장	113-164	52			
12	1994-02-02	한국문화사절 위촉 의뢰	예술진흥과	문화정착국장	165-177	13			
13	1994-04-01	베니스 비엔날레 한국관 건립추진과 관련한 활동비 지급	예술진흥과	내무결재	178-178	1			
14	1994-04-15	베니스 비엔날레 한국관 건립 협조	예술진흥과	내무결재 외	179-222	44			
15	1994-04-25	의환 송금	예술진흥과	주 이태리한국대사, 외무부청관	223-231	9			
16	1994-04-25	의한매입협조 의뢰	예술진흥과	농림중암회 정부청사지정장	232-233	2			
17	1994-06-08	베니스 비엔날레 한국관 건립 협의	예술진흥과	외무부청관, 주 이태리한국대사, 문화협력국장	234-248	15			

백남준은 김영삼 대통령을 만나 베니스 한국관 설립이 한국 미술의 세계적 위상을 높이는 계기가 될 것이라 설명했으며 이에 동의한 대통령은 문화체육부 장관에게 추진하게 하였다. 대전엑스포 미술전에 베니스 비엔날레 집행위원장 아킬레 보니토 올리바와 밀라노의 무디마 미술관 관장 지노 디마니오를 초청한 것도 신의 한 수였다. 1990년대 서울아트 페스티벌 당시 보니토 올리바가 방문했을 때만 해도 베니스 비엔날레 한국관

건립은 불가능한 것처럼 보였으나 이후 2년이 지나자 새로운 기회를 엿보게 되었다. 가장 흥미진진한 대목 가운데 하나는 백남준이 베니스 시장에 한국관 설립에 대해 설득한

22) 호경윤, 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」, 29면

부분이다. 이용우에 의하면 “백남준 선생이 꺼낸 회심의 카드는 남북관 공동사용에 관한 제안이었다.”²³⁾ 1994년 5월 5일 한국관 거립 희망 신청서와 함께 건립 설계도를 제출하였다. 그러는 사이 베니스 시장이 바뀌는데, 운 좋게 백남준의 열렬한 팬이었다. 새 시장에 백남준은 “당신이 노벨평화상을 받을 기회다. 내년이면 100년이 되는 베니스 비엔날레의 장소에 아직 이데올로기에 의해 분단된 유일한 국가인 남한과 북한이 함께 참여해 핵 문제를 문화적으로 해결할 수 있다면 얼마나 중요한 역사적 사건이 되겠느냐며” 설득한 것이다.

문 화 체 육 부

우 110-703 서울 종로구 세종로 82-1 / 전화 (02) 720-3822 / 전송 736-8513

문서번호	예일 86450-690	취급		국	장
시행일자	1993. 9. 11.	보	준		
(경유)		과	장		
수	신	사무	관		
장	조	기	안	김	영
제	목	합	조		

1. 우리부는 미술계 해외전송의 최대과제인 이태리 베니스비엔날레에 한국관 설치를 본격적으로 추진하기 위하여 대전 EXPO 에 참석한 등 비엔날레 집행 위원장인 올리비에르 등 관계인사와 백남준씨를 접촉한 바 있습니다. 또한, 건축가 김석철씨가 현지에서 한국관 건축에 적합한 부지를 확인하여 구체적인 작업을 하고 있으며 앞으로 베니스시당과 및 미술, 건축 관계자들과 교섭을 벌이고자 합니다.

외 무 부

증 별 : ITW-0806 일 시 : 93 0618 1205

번호 : ITW-0806

수신 : 장관(배문,문일,구일)

발신 : 주 이태리 대사(공)

제목 : 비엔날레 관련 기사

연: ITW-0787

연호관련, 주제국 4대 일간지의 하나인 IL MESSAGGER 6.17. 자는 비엔날레의 백남준 비데오 아트전시에 대하여 다음요지로 제 20면 전면에 걸쳐 해설 게재함.

-제목: 기상천외의 영상예술, 평생제작 베니스비엔날레 전시

-요지: 한국의 비데오예술가 백남준은 88베니스 비엔날레로 크게 명성을 떨치게됨. 그는 동양적인 가느는, 검은머리, 검은 바지에 흰셔츠를 입고 친기한 행동을 행하는 항상 웃음을 띄우고 있는 사람임.

"내가 '지난 여름에 동안 이룩한 오디오비주얼 아트에관한 모든 경험은 역사적 최고로 빠져들게 했다"고 백남준은 언급했음. (백남준 사진 및 TV 영상 전시사건과 함께 게재). 끝

(재사-국장)

문민정부 출범 이후 가장 큰 ‘문화외교의 승리’라는 베니스 비엔날레 한국관 기공식에는 이민섭 문화체육부장관과 이기주 주 이탈리아 대사, 정희천 한국문화예술진흥원 부원장, 마시모 카차아리 베니스시장 등이 참석했다. 이민섭 장관은 “한국은 이웃나라인 중국이나 일본과는 다른 독특한 5천년 문화를 가지고 있는 나라인데도 세계에 많이 알려지지 않고 있다. 이번 기회를 통해 한국의 고유한 문화가 유럽에 알려지고 나아가서 베니스의 한국관이 양국 간의 문화 교류의 상징이 되기를 바란다.”고 말했다.²⁴⁾

0. 베니스비엔날레 한국관과 “백남준 효과”

1993년 베니스 비엔날레에 독일관 대표로 출품하게 되었을 때는 큐레이터 클라우스 부스만에게 “나 같은 조그만 한국 사람이 큰 나라 독일을 대표하게 된 것은 영광”이라고 했다. 그리고 알렌 긴즈버그에서 보낸 편지에서 “아마도 아시아인, 그리고 한국인으로서의 마이너리티 열등감 때문에 내가 아주 복잡한 사이버네틱 미술을 하게 된 것 같다”라고 말

23) 이용우, 「베니스 비엔날레 한국관의 영웅들」, 『KIMSOOJA:BOTTARI』, Les Presse Du Reel, 2013, 13-15면

24) 김원홍, 「우리의 누각을 베니스에」, 『문화예술』, 한국문화예술위원회, 1995년, 1/2월호, 17면

했다. 백남준은 마이너리티에 대한 고민을 솔직하게 인식하고 유쾌하게 풀었고, 자신은 민족을 생각하며 살 겨를이 없다고 했지만 한국의 세계 미술에서의 위치에 대해서만큼은 적극적인 역할을 하고자 했다. 초국적 정체성의 그였지만, 자신이 플럭서스의 일원으로 활약할 때의 경험한 좌절로부터 벗어날 수 있는 무대를 만드는 데 적극적으로 나섰다. 한국의 정치 경제적 성장기는 1980년대 민주주의 진통을 넘어, 아시안게임과 올림픽을 유치하면서 물질적, 정신적 진화를 거듭하면서 이루어졌다. 1995년 김영삼 정부 시기 국내총생산은 8,177달러로 세계 경제 11위라는 기록에도 불구하고 문화외교나 예술 제도에 있어서는 이에 못 미치는 실정이었다. 베니스 비엔날레 100주년을 앞두고 있던 1995년 추가적으로 국가관 설립 가능성이 대두되자 23개 대기중인 국가들은 모두 신청을 하였다. 중국과 아르헨티나가 유력하다는 소문을 뒤로 하고 한국관이 자르디니에 드러서게 된 것은 백남준의 역할이 지대했다. “만약 백남준 작가가 안 계셨으면 아마 한국관은 지금 없을지도 몰라요.... 백남준과 주변 분들의 힘을 빌어서 한국관 설립이 정말 극적으로 이루어지게 된 거죠.”²⁵⁾ 라고 2013년 베니스비엔날레 한국관 커미셔너 김승덕은 회고하였다. 사실 베니스비엔날레 한국관과 관련된 여정 뿐 아니라 한국과 관련한 모든 활동들에는 특히 국제사회에서 ‘백남준 효과’는 여전히 유효하게 작동하고 있다.

25) 김승덕, 『2013 베니스비엔날레 한국관 백서』, 한국문화예술위원회, 2014, 124면

참고문헌

- 이용우, 「베니스 비엔날레 한국관」, 『백남준, 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, 2000
- 양은희, 「베니스 비엔날레를 통해서 본 한국미술의 세계화와 코스모폴리타니즘」, 『미술이론과 현장』24, 한국미술이론학회, 2017.
- 박은영, 「아시아 현대미술의 다중적 시간:1993년 베니스 비엔날레에서의 동아시아계 작가들」, 『美術史學』, 제45호, 2023,3-34면
- 호경윤, 「베니스 비엔날레 한국관 미술 전시의 제도와 운영에 관한 연구」, 성공회대학교 대학원 문화기획 전공 석사학위 논문, 2020
- 『2013 베니스비엔날레 한국관 백서』, 한국문화예술위원회, 2014,
- 김원홍, 「우리의 누각을 베니스에」, 『문화예술』, 한국문화예술위원회, 1995년, 1/2월호
- 이용우, 「베니스 비엔날레 한국관의 영웅들」, 『KIMSOOJA:BOTTARI』, Les Presse Du Reel, 2013
- 백남준, 『백남준:말에서 크리스토폰까지』, 에디트 데커 . 이르멜린 리비어 엮음, 임왕준, 정미애, 김문영, 이유진, 마정연 옮김, 백남준아트센터, 1993(2010),
- 백남준 인터뷰, 조선일보 1992.1.28.
- 백남준, 『월간미술』, 1993년 7월호
- 백남준 인터뷰, 한겨레, 1993.7.21.
- 조상인, “[인간 백남준을 만나다] 화장실 기증하고 한국관 짓자 기발한 발상 ... 23대 1을 뚫어”, 서울경제신문, 2019.5.24.
- 1986년 11월 호 KBS 사보
- 폴 오닐 지음, 변현주 옮김, 『동시대 큐레이팅의 역사:큐레이팅의 문화, 문화의 큐레이팅』, 더 플로어 플랜, 2019(2012)
- Ulich Beck, “The Cosmopolitan Society and its Enemics”, Theory, Culture & Society, 19(1/2):17-44, 2002
- <https://whitney.org>
- <https://www.stedelijk.nl/nl>
- <https://www.mmca.go.kr>
- <https://njp.ggcf.kr/>
- https://youtu.be/OEUk_LUg_3w?si=XzQ7riVnGXUIY_Gx

사후적(事後的) 읽기의 아카이브: 베니스비엔날레 한국관 아카이브·인터뷰 기록

- 김금미 (백남준문화재단 이사) -

1. 서론

1980년대까지는 아카이브가 역사적 진실을 반영하여 증거로서 사용될 수 있음을 확인하기 위한 기준이 되도록 하는 데 초점이 맞추어져 있었다. 아카이브 구축에서는 ‘출처, 혹은 유래(provenance)’, ‘원(래의)질서(original order)에 따른 기술’, ‘선택’이 중요한 원칙이 되어 왔다. 하지만 아키비스트가 아카이브 자료에 완전히 객관적으로 접근하는 것은 불가능한데, ‘원질서에 따른 기술’과 ‘선택’의 과정은 아키비스트가 주관적인 개입을 하게 만들어 증거나 역사적 진실을 왜곡할 여지가 있음이 지적되어 왔다.

아키비스트가 아카이브의 해석에 공공연히 기여하는 과정을 나타내기 위해 최근에 도입된 창조적인 아카이빙은 아키비스트의 불가피한 편파성을 역으로 적극 수용하고 아카이브 해석에서 아키비스트의 역할을 공표함과 동시에 이러한 해석이 진리의 한 버전일 뿐이라는 걸 분명히 함으로써 아카이브 구축을 해체할 것을 제안한다. 사후적 읽기의 아카이브는 구축 원칙에 따라 수집, 분류, 기록하여 잘 보존된 아카이브를 충실히 다시 읽으며 아카이브의 원본성, 아카이브 ‘그 자체’와 달라지는 틈에 주목한다. ‘다시 읽음’은 데리다의 되풀이가능성(iterability)에서 발생하는 차이처럼, 아카이브가 아카이브와 달라지게 하는 자기-차이가 드러나게 하면서 아카이브의 도래할 가능성으로 작동한다. 아카이브는 보존하고 기념비 화하는 것만큼이나 새롭게 구성하고 발명한다.

2020년에 ‘베니스비엔날레 한국관 아카이브 구축을 위한 자료 발굴 및 수집’ 사업을 수행하기 위해 진행한 인터뷰 프로젝트는 아카이브 수집을 위한 매개가 되었을 뿐 아니라 그 자체가 사후적 읽기의 아카이브로 남게 되었다. 이 사업은 1995년 한국관 개관 때부터 2015년까지 한국관 미술 전시와 관련된 자료를 발굴 수집하는 프로젝트였다. 시간(과거)

과 (공적인 전시장에서 사적인) 공간에 묻힌 자료 발굴을 위해 발표자는 해당 기간의 커미셔너들과 일부 작가를 인터뷰했는데, 인터뷰를 위해 인터뷰어나 인터뷰 대상자들은 모두 관련 아카이브 자료를 사후적으로 읽지 않을 수 없었다. 또한, 인터뷰는 그들의 기억을 소환해서 기록물로 남겨짐으로써 그 자체가 아카이브가 되었다.

2. 사후적 읽기의 아카이브

데리다(J. Derrida)는 “아카이브가 미래를 선점한다”고 했다. 그는 아카이브의 어원과 관련 있는 아르케(arche)의 두 가지 의미, ‘시작(commencement)’과 ‘명령(commandment)’에 대해 언급하면서, 아카이브는 (시작과 관련된) 물리적, 역사적, 존재론적 원칙과 (명령과 관련된) 법적인 원칙을 동시에 수반한다고 하며 기원이 법이 되는 아카이브는 과거와 미래를 동시에 향하고 있는, 위협인 동시에 가망성이라고 한다. 아카이브는 확인과 선택, 분류, 보존의 과정을 통해서 미래를 열기도 하고 닫기도 함으로써 미래를 선점한다는 것이다.

사후적 읽기의 아카이브는 과거가 아니라 미래를 향하고 있는 아카이브이다. 아카이브에는 처음(과거)뿐 아니라 나중(미래)이 애초부터 작동하고 있어 그것은 과거와 미래, 특유의 유일무이한 과거와 그것의 반복을 동시에 수반하는 이중성을 띤다. 데리다는 자발적인 생생한 기억(mneme나 anamnesis)의 순간을 보존하기 위해 그것이 미래에 다시 읽혀질 수 있게 하는 수단으로 기입되는 보조기억술(hypomnesis)의 기술적 대리보충이야말로 아카이브 혹은 기록화(archivization)의 순간을 형성한다고 한다. 이미 발생했고 예견될 수 있는 것의 반복을 가능하게 해줄 뿐 아니라 아직 도착하지 않은 것-새로움과 놀람, 전위와 변형-다시 말해, 읽기의 사건을 가능하게 하는 것은 바로 이러한 기록(데리다식으로, ‘대리보충’)이다.

아카이브는 처음부터 완결체가 아닌, 가능성으로 존재하는데, 기록화의 가능성은 반복(사후적 읽기)을 통한 반복-차이성으로 나타난다. 가령, 혼자서 굵적거린 서명은 고유한 것이지만 그 서명이 서명으로서 제대로 효력을 발휘하려면 재차 반복되어야 하는 것처럼, 아카이브도 다시 읽히는 반복과정을 통해서 선택되고 분류되며 비로소 아카이브가 된다. 사후적 읽기는 원본성을 생명처럼 간직하고자 하는 아카이브가 아카이브 그 자체와 달라지는 차이를 유발하면서 아카이브 가능성을 발현시킨다. 이처럼 감추어진 가능성을 드러

내는 것은 미래가 사후적으로 과거에 영향을 끼쳐 아카이브를 위협함과 동시에 아카이브가 지속할 수 있게 하면서 아카이브를 사건으로 만든다.

테크놀로지의 유례없는 발전은 반복-차이를 극소화시키면서 무한의 아카이브를 꿈꾼다. 이러한 완벽한 아카이브에 대한 꿈은 꿈일 따름이다. 아카이브는 유한성의 법칙에 구속될 수밖에 없는데, 모든 것을 온전히 보존하거나 저장할 수는 없기 때문이다. 아카이브는 커질 수는 있지만 결코 무한하지 않으며 기계적인 재처리가 아니라 인간의 해석을 필요로 한다. 유한성이 내재된 아카이브에는 언제나 선택의 문제가 뒤따르며 선택될 수 없는 것의 배제를 전제로 하기 때문에 폭력적이다. 그러므로 선택과 분류, 보존의 과정을 거치는 아카이브는 폭력과 파괴를 늘 수밖에 없다. 실제로도 아카이브는 언젠가는 드물게 읽혀지고 해석되고 논의될 수 있을 테고 또 언젠가는 읽혀지지도 못한 채 심지어 불태워져 영원히 소실될 수도 있다. 그럼에도 기원에 대한 인간의 욕망은 무한해서 ‘아카이브 열병’에서 벗어나기 힘들어 아카이브는 끊임없이 생산된다.

작가나 기획자, 비평가 등 개개인이 사적으로 간직한 채 끊임없이 생산하는 아카이브 자료들이 기관의 아카이브로 구축되려면 앞서 말한 아카이브의 법적인 속성, 즉 제도적인 뒷받침이 있어야 할 텐데, 우리나라 미술계에서 기관 차원의 아카이브 구축에 대한 인식이 본격적으로 퍼지기 시작한 건 불과 20년도 채 안 된다. 베니스비엔날레 한국관 아카이브의 경우에도 몇 년 전에야 비로소, 이전된 자료를 정리하며 아르코예술기록원(한국문화예술위원회 산하 부서)에서 한국관 아카이브를 현재까지 구축중인 것으로 알고 있다. 당시 이전된 자료 중에서 커미셔너를 통한 아카이브 자료 제출 규정이 마련된 2015년 이전의 한국관 미술전시 아카이브 자료는 부족한 상태였다.

비엔날레는 동시대미술의 견인차 역할을 하고 있음에도 출판자료가 극히 미비한데, 비엔날레아카이브의 빈약함은 물론이고 문헌자료의 부실은 국내뿐 아니라 세계적인 현상이라 할 수 있다. 기관 아카이브의 경우, 대개는 자체 생산된 결과물이나 기증받거나 교류해 얻은 자료로 구축되는 데 반해, 한국관 미술전 아카이브 구축은 먼저 적극적으로 자료 수집에 나서야 하는 상황이었다. 기억의 흔적을 좇는 수집과정에서 아카이브의 사후적 읽기는 이미 항상 발동하고 있었다.

3. ‘베니스비엔날레 한국관 아카이브 구축을 위한 자료 발굴 및 수집’ 사업과 인터뷰 프로젝트

2020년 말, 한국문화예술위원회 예술정책 특별연구의 일환으로 2개월간 진행된 ‘베니스비엔날레 한국관 아카이브 구축을 위한 자료 발굴 및 수집: 1995년 개관~2015년 미술전 중심으로’ 사업은 개관 30주년을 앞두고 있는 한국관의 역사적 정보 보존의 시급함에서 추진되었다.

베니스비엔날레 미술전은 1895년에 창설되어 현재까지 이어온 가장 오래된 국제 미술 행사로서 이벤트의 ‘차이’와 의례적 행사의 ‘반복’ 사이에서 미세하게 균형을 유지하며 ‘이벤트 구조’를 창출하는 전 세계 작가의 각축장이 되어왔다. 역대 베니스비엔날레의 자료는 1928년에 설립된 베니스비엔날레아카이브(ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee)에서 소장 보관하고 있으며 2008년부터 연구자들에게만 이용가능하게 개방되었고 일부 소장자료는 온라인으로 검색할 수 있게 업로드되어 있다.

ASAC의 수집방법 및 협력방안을 살펴볼 때 한국관 아카이브의 체계적인 구축은 당시에 시급한 당면과제였다. 베니스비엔날레 한국관 미술전은 동시대 한국 현대미술의 국내외 지형도를 파악할 수 있는 중요한 대상임에도 불구하고 특히, 1995년 개관한 이래 2015년까지의 아카이브 자료가 매우 부족한 실정이었다. 아카이브 자료들(전시기획자료, 전시도면, 운송관련 자료, 도록, 초청장, 영상, 사진, 교류문건, 기금사용내역서, 거래내역 등)은 그 일부만 아르코예술기록원으로 이전되었다. 그렇게 이전된 자료들이 정리되어 업로드되기까지는 많은 시간이 필요하며 그때까지 연구자어나 일반에게 열람이 허용되지 않기에 한국관 아카이브 구축은 더 시급한 상황이었다.

‘베니스비엔날레 한국관 아카이브 구축을 위한 자료 발굴 및 수집’ 사업은 이런 배경에서 착수하게 되었다. 연구팀은 2020년으로부터 5년에서 25년 전에 생산된 미술전 자료들을 소급해 수집해야 하는 어려움에 직면해, 역대 커미셔너 중심으로 협조 요청을 하고 관련자료의 자발적인 기증을 유도하기 위해 수집 사업과 병행해서 인터뷰 프로젝트를 진행했다. 인터뷰 진행을 위해 먼저 커미셔너와 작가 중심의 연락처를 확보해야 했으며 사전 리서치를 위해 역대 베니스비엔날레 미술전 및 한국관 미술전과 관련된 자료를 연구했다.

전시회별로 자료모음집을 만들고 이것을 디지털화했으며 전시회별 개요를 작성했다. 이 같은 연구를 토대로 인터뷰 질문지를 작성했으며 대면 인터뷰를 (해외에 있는 커미셔너의 경우) 온라인 인터뷰 및 서면 인터뷰와 병행해 대상자마다 각각 총 2회씩 진행했다. 인터뷰는 녹음되었고 녹음 내용으로 녹취록을 작성했다.

인터뷰 질문지는 전시회별 사전 리서치를 토대로 커미셔너 대상 공통 질문과 맞춤형 질문, 작가 대상 질문으로 나눠 작성했다. 커미셔너 대상 공통질문 사항은 계약 기간 관련, 전시를 올리기까지의 과정(전시 기획 및 총괄→작가 및 작품의 섭외, 선정→전시 디자인→작품 운송→작품 보험→전시 설치, 철수→도록 등 인쇄유인물 제작→개막식→홍보(후원 행사)→전시 유지관리→아카이브 구축을 위한 자료 수집) 중 특별히 언급하고 싶은 사항, 전시장으로서 한국관에 대한 견해, 전시 관련 확정 자료를 위원회와 사전 협의한 내용, 커미셔너에 대한 정의와 역할에 대한 견해, 베니스비엔날레 한국관 아카이브 구축에 대한 조언 등으로 구성되었으며 맞춤형 질문은 커미셔너마다 차별화된 기획, 한국관 전시와 베니스비엔날레 본전시와의 관련 및 총감독과의 관계 등에 관한 것이었다.

인터뷰 프로젝트에서 결과물로 남은 녹음과 녹취록은 한국관 전시에 대한 사후적 읽기의 기록이다. 인터뷰에 응한 12명의 대상자들은 10명의 커미셔너(작고하신 1995년의 이일 커미셔너를 빼고 1997년부터 2015년까지의 모든 커미셔너)와 2명의 참여작가(황인기, 이용백)였는데, 이들은 모두 한국 동시대미술의 견인차 역할을 한 인물들이다. 전시의 중요한 핵심이었던 커미셔너의 인터뷰 서술을 통해서, 전시뿐 아니라 행정자료의 문맥을 이해하고 보충할 수 있는 단초를 도출할 수 있었고 전시에 대한 이야기뿐 아니라 관련 자료의 기증을 자연스럽게 유도할 수 있었다. 그밖에, 기억을 되살린 것이긴 하나 전시기획 의도를 좀더 자세히 알 수 있었고 전시기획과 작품설치 과정에서 작가와의 관계, 커미셔너 선출 시기와 역할, 베니스비엔날레 본전시와의 관계, 전시 운영과 정책 등에 대해 들을 수 있었다. 이러한 진술은 ‘한국관 전시’라는 과거의 사건을 미래 시점에서 되살려냄으로써 사후적 읽기를 통해 가능한 것이었다. 인터뷰를 통해 사후적으로 왜 당시의 아카이브에서 최초의 전시구상이나 작품구상 스케치, 전시도면, 공간디자인 등을 찾을 수 없는지를 질문해 볼 수 있을 텐데, 이처럼 인터뷰 프로젝트를 위해 인터뷰어로서 당시의 자료를 뒤지고 다시 읽는 과정에서 아카이브의 반복-차이성과 맞닥뜨리게 된다.

그런데 아카이브로서의 이 인터뷰 기록은 ‘시작’과 ‘명령’이라는 아카이브의 이중성을 여실히 보여준다. 역대 11회에 달하는 한국관 미술전시와 관련해 커미셔너와 작가를 인터뷰한 최초의 기록이라는 점에서 ‘시작/기원’의 속성을 띠는 반면에, 기관의 필요에 의해 수행되고 기관에 기록이 보관된다는 점에서 ‘법적인 원칙(명령)’을 수반한다. 기관 아카이브로 편입되기까지 인터뷰의 녹음과 녹취 기록은 해당 대상자들에게 보내져서 검토 과정을 거친 후, 활용동의서를 받는 등 명백히 법적인 계약 과정을 거친 뒤에야 비로소 아카이브가 된다. 녹취록 검토 과정에서 연구팀은 내용을 거스르지 않는 선에서 윤문을 하는 정도였지만 커미셔너의 요청에 의해 문장 전체를 뺀다든지 일부 표현을 삭제하거나 바꾼다든지 하며 녹취록을 수차례 수정 편집하기도 해야 했다. 이는 사후적 읽기를 통해 ‘차이’가 드러나게 되겠지만 분명히 원본 훼손이라는 왜곡의 소지를 안고 있음을 부인할 수 없다. 그러므로 모든 아카이브는 정치권력과 무관하지 않다는 데리다의 말을 실감하게 된다.

그런데 원본은 대체 무엇이란 말인가? 군말까지 포함한 인터뷰 당시의 모든 말들인가? 인터뷰 주제에 대한 대상자의 기억과 생각을 기록으로 남기고자 하는 게 골자라면 녹취 과정에서 반복해 읽으며 수정한 것 또한 아카이브로서 가치를 지닌다고 할 수 있을 것이다. 우리는 인터뷰 기록을 읽으며 텍스트 너머로 인터뷰 현장의 소리를 들을 수 있다. 그 소리는 기록화의 내부에 ‘살아있는-죽음(living-death)’의 형태로 달라붙어 과거의 시공간(죽음)에 속한 그것이 도래할 미래(삶)와 결코 별개의 것이 아님을 깨닫게 한다. 그러므로 사후적 읽기를 통해 반복-차이에 주목하는 것은 아카이브를 수장고에 고이 모셔놓는, 수동적인 동시에 억압적인 태도에서 벗어나고자 함이다.

4. 결론

아카이브는 생래적으로 개입을 전제로 한다. 창조적인 아카이브를 주장하는 아키비스트들은 예술가들이 아방가르드의 유일한 대리인이 아닌 것처럼, 아키비스트 또한 더 이상 기관 질서의 문지기가 아니라고 주장한다. 이들을 비롯해 과정으로서의 아카이브를 주장하는 오늘날의 아키비스트들처럼, 베니스베엔날레 한국관 아카이브 구축도 심화된 연구를 바탕으로 아카이브 구성이나 해석에서 아키비스트가 적극 개입할 필요가 있다고 본다. 이는 전통적인 아카이빙 방법론을 고수하는 데서 한발 더 나아가 아카이브를 다시 읽으면서

(사후적 읽기) 아카이브에 갖든 차이에 주목하는 일일테다. 그것은 미술 내적인 맥락에 국한하지 않고 도시, 사회, 시각문화, 산업 등 다양한 주제적, 학제적 접근으로 아카이브 구축 뿐 아니라 활용에 있어서도 그 폭과 깊이를 넓히려는 노력이기도 하다.

오늘날 동시대미술은 장소특정적 경향을 띠며 설치, 퍼포먼스, 개념미술, 뉴미디어아트 등 장르의 경계를 초월하는 다양한 시도를 보여준다. 이러한 다양한 시도들의 각축장이 되어온 베니스비엔날레는 문화적 차이로 충돌하며 관계를 창출하면서 점점 더 담론의 장이 되고 있다. 그 속에서 국가관은 세계화와 국가주의가 교차하는 또 다른 풍경이다. 사후적 읽기로 아카이브를 해석하고 재구성하는 노력은 문화적 차이에 주목하는 베니스비엔날레 정신에도 부합된다. 영어와 이탈리아어가 우선시되는 베니스에서 한국관 미술전 아카이브는 번역의 문제를 겪기도 하지만 이런 문제들 또한 사후적 읽기를 통해 바로잡을 필요가 있다.

한국관 아카이브 구축은 전시 작품들의 동시대성에 걸맞게, 작가들에게도 유용하게 구축되어야 한다. 단지 기록물 저장소로서 뿐만 아니라 작가나 연구자들이 와서 아카이브를 이용하는 창작의 산실 역할도 해야 한다. 그곳을 찾은 작가나 연구자가 아카이브의 사후적 읽기를 통해서 전시나 작품에 대한 기존 관념에서 벗어나는, 충실한 배반은 바로 아카이브가 사건으로 기입되는 순간이며 도래할 아카이브를 가능하게 해주는 아카이브 가능성이 작동하는 순간이다.